

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

JAIR ZANDONÁ

DE ORPHEU AO HADES: ITINERÁRIO BIO/GRÁFICO  
EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

FLORIANÓPOLIS  
2008

JAIR ZANDONÁ

DE ORPHEU AO HADES: ITINERÁRIO BIO/GRÁFICO  
EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Literatura, Curso de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt

FLORIANÓPOLIS  
2008

**Como sempre, dedico meu trabalho à minha  
secreta luz, Lúcia.**

Tenho muitos agradecimentos para fazer. Devo muito obrigado à minha família e amigos, que estiveram, de um modo ou de outro, presentes.

Agradeço com especial carinho à minha mãe, Lúcia Zandoná, e ao João Averbeck por compreenderem minha ausência física e me apoiarem em minhas decisões.

À minha orientadora, profa. Dra. Simone Pereira Schmidt, sou grato por contribuir em minha viagem pela literatura portuguesa.

À professora e grande amiga Andrea do Roccio Souto, membro da banca de defesa, que tem acompanhado e influenciado minhas investigações literárias desde a minha graduação.

Ao Marcio Markendorf, por todas as inquietações e discussões tecidas, como também à Fernanda Müller, pelas preciosas dicas.

Ao Adriano Luna que, mesmo distante, soube fazer-se presente em minhas longas horas de estudos.

Por fim, mas não menos importante, ao CNPq, pela oportunidade de uma bolsa de estudos durante o Mestrado.

**As minhas horas de ócio são ocupadas, não a  
pintar, como Bataille, mas a fazer versos.**

Mário de Sá-Carneiro

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| RESUMO.....  | 7   |
| ABSTRACT .....   | 8   |
| INTRODUÇÃO .....   | 9   |
| 1 ARES LUSO-PARISIENSES.....   | 13  |
| 1.1 “Nós os do Orpheu” .....   | 17  |
| 1.1.1 Mário de Sá-Carneiro .....   | 17  |
| 1.1.2 Fernando Pessoa .....  | 24  |
| 1.2 <i>Orpheu</i> , a Revista.....                                       | 33  |
| 2 UMA CARTOGRAFIA DA SINCERIDADE.....                                    | 40  |
| 3 PONTE QUE VAI DE MIM PARA O OUTRO: UMA AVENTURA SENSACIONISTA<br>..... | 59  |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....   | 92  |
| BIBLIOGRAFIA .....   | 100 |
| ANEXOS .....   | 107 |
| MELANCOLIA I .....   | 108 |
| CAPA DE <i>DISPERSÃO</i> .....   | 109 |
| <i>DISPERSÃO</i> – Poemas .....  | 110 |
| BIOGRAFIA ESQUECIDA.....   | 122 |
| MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO.....  | 125 |

## RESUMO

Pensar a literatura de Mário de Sá-Carneiro é enveredar por um contexto densamente elaborado. Há os arroubos dos modernistas portugueses — tão bem conectados — que ele e Fernando Pessoa exploraram com maestria, seja em seus projetos pessoais, seja na Revista Orpheu, projeto que desenvolveram em comum. Além disso, há o desenvolvimento de um eu-lírico melancólico, à beira de um abismo de sentimentos. Enquanto Pessoa estava em Lisboa e Sá-Carneiro, em Paris, os dois poetas mantiveram intensa correspondência. Dessas cartas, são conhecidas as enviadas por Sá-Carneiro, as quais extrapolam os limites do pessoal e apresentam fruição poética, uma espécie de arcação literária, a que se articula *Dispersão* — conjunto de poemas publicado em 1915. A melancolia é encontrada também nas linhas consideradas como palavras do próprio Sá-Carneiro em diálogo com o amigo. É aí que a sobreposição literário/extraliterário se evidencia; é aí que ambas as instâncias dialogam. Se as cartas têm notadamente cunho pessoal e os poemas estão no campo do ficcional, as armadilhas da escrita ali tomam corpo, levando o leitor a aproximar ficcional e biográfico, tomando-os por uma escrita confessional, corroborada pelo suicídio do poeta, dado que acaba sendo considerado o elo necessário para dar respaldo a tal leitura.

Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro; Fernando Pessoa; Modernismo Português; Correspondência; Melancolia.

## ABSTRACT

Thinking about Mário de Sá-Carneiro's literature is to move in direction of a densely elaborated context. There are the trances of Portuguese modernists – so well connected – that he and Fernando Pessoa explored with wisdom, in their personal projects and in *Orpheu* Magazine, project which they have developed together. Besides, there is the development of a melancholic lyric, at the edge of an abyss of feelings. While Pessoa was in Lisboa and Sá-Carneiro in Paris, the two poets have mailed intensively. From the letters are known those sent by Sá-Carneiro, which ones extrapolate personal limits and present poetic fruition, a sort of literary skeleton that generates *Dispersão* – a group of poems published in 1915. The melancholy is also found in lines considered as Sá-Carneiro's words in dialogue with his friend. In that respect it is evidenced the literary/extra-literary superposition; therein both instances dialogue. If the letters have personal writing and the poems are in the fictional field, the written traps are consolidated, conducing the reader to approximate the fictional and the biographical, taking them as a confessional writing, reinforced by the poet's suicide. This datum is considered a necessary link to give support for such reading.

Key words: Mário de Sá-Carneiro; Fernando Pessoa; Portuguese Modernism; Correspondence; Melancholy.



## INTRODUÇÃO

Se olharmos para o cenário literário português referente ao primeiro momento modernista — a polêmica Geração de Orpheu — encontraremos duas grandes referências: Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

Sá-Carneiro, ainda no Liceu, teve algumas experiências como ator e escritor. Em 1911, com dezenove anos, foi para Coimbra, onde se matriculou em Direito, sem concluir o ano. Aí conheceu Fernando Pessoa. Seguiu a Paris com o fim de prosseguir os estudos superiores, auxiliado financeiramente pelo pai. Contudo, mal freqüentou as primeiras semanas de aulas na Sorbonne, desistiu da graduação e optou pela vida boêmia. Pouco sociável e introspectivo, foi na capital francesa que compôs grande parte da sua obra poética.

Em 1912, escreveu sua primeira peça, *Amizade*<sup>1</sup>, em parceria com Tomás Cabreira Júnior. Nesse mesmo ano, veio a público uma coletânea de novelas, reunidas sob o título de *Princípio*. Em 1913, publicou *A Confissão de Lúcio*, talvez a novela que tenha dado mais visibilidade ao escritor português. Envolta por enigmas, *A Confissão de Lúcio* tece diferentes relações entre o eu e o outro, vasculha o *mistério do ser*<sup>2</sup> que Mário de Sá-Carneiro se propunha a escrever.

Escrita em primeira pessoa, tem por objetivo, segundo o narrador-protagonista Lúcio, aclarar o crime de assassinato de Ricardo de Loureiro, de que ele próprio é acusado. Não é a trama, no entanto, que nos interessa neste momento, mas a peculiaridade da novela: antecipando o que Fernando Pessoa mais tarde teorizará e será considerado como uma das correntes modernistas, Mário de Sá-Carneiro trabalha com elementos que se tornarão caracterizadores do Sensacionismo pessoano.

Vale referir que a descrição, arma sensacionista da qual Mário de Sá-Carneiro lança mão, está presente no decorrer da novela inteira, com toques extremos de sinestesia. Eis aí a herança simbolista, que caracterizou os primeiros acordos do Modernismo em Portugal. A propósito, o jogo com a linguagem, típico de

---

<sup>1</sup> Essa peça foi foco de estudo da tese de doutoramento de Françoise Castex intitulada *Mário de Sá-Carneiro e a gênese de "Amizade"*. Nesse texto, Castex recupera o contexto no qual o jovem Mário de Sá-Carneiro e seus colegas de Liceu estão inseridos, mapeia o contato deles com as artes e como isso culminou na peça "Amizade".

<sup>2</sup> Cf. GARCEZ, Maria Helena Nery. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: coletânea de artigos e ensaios*. São Paulo: EDUSP, 1989, p. 133.

Sá-Carneiro, marca presença: a túnica que ele descreve com exatidão é *impossível de descrever*.

Se pensarmos que o Sensacionismo, em sua proposição pessoal, conforme a gradação de relação imaginação/sensação/realidade, chega ao seu auge no que Pessoa convencionou chamar Interseccionismo, *A confissão de Lúcio* — que ultrapassa a proposta de assumir ou não o crime — refere-se à angústia causada pela impossibilidade de definir o que seja real e o que seja imaginário, bem como a impotência confessa de diferenciar essas duas instâncias. Ao perceber-se imerso em tal situação, “num cenário que não fosse precisamente aquele” — e aqui “aquele” refere-se ao que pensava ser o espaço verdadeiro, concreto, intransponível, inquestionável —, Lúcio sente-se envolto por um “denso véu de brumas”, que se difere da “morte real” apenas porque esta produz “um sono mais denso”. Desde o momento em que o protagonista se depara com o entrecruzamento<sup>3</sup> de Ricardo e Marta, manifesta: “*Permaneci, mas não me sou*”<sup>4</sup>, porque esse entrelaçamento intensifica o referido véu de brumas, separando-o daquele que um dia foi, transformando-o num intermédio entre os dois: a ponte “que vai de mim para o Outro”<sup>5</sup>.

As demais obras do poeta são as doze novelas que compõem *Céu em fogo*, publicada em 1915. De sua produção poética citamos *Dispersão* (1913) e *Indícios de Oiro*, este último publicado postumamente, em 1937, pela *Revista Presença*.

Amigos, companheiros de idéias culturais, ferrenhos defensores de uma nova literatura, Sá-Carneiro e Pessoa, a partir do momento em que travaram conhecimento um do outro, passaram a somar não apenas esforços para a publicação de uma revista que abalaria o acanhado público português, como também dialogavam entre si no tocante às suas produções e projetos literários. Tanto um quanto o outro possuem *personalidades diferentes*. Temos Sá-Carneiro com sua “superpersonalidade” e Pessoa com sua “não-personalidade”<sup>6</sup>, quer dizer, enquanto encontramos nos textos carneirianos um sujeito que melancolicamente sente e percebe tudo o que o cerca de um modo tão particular, Pessoa, por outro

<sup>3</sup> Esse entrecruzamento se refere à estreita ligação entre Lúcio, Ricardo e Marta. Nesse triângulo amoroso, Ricardo seria um outro de Lúcio e Marta, a ponte de ligação entre os dois.

<sup>4</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. In: SÁ-CARNEIRO. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 415.

<sup>5</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 82.

<sup>6</sup> BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 161.

lado, multiplica-se de tantas formas, em tantas *personae*, o que faz Leyla Perrone-Moisés aproximar a crise de identidade de Sá-Carneiro à de Pessoa. Talvez seja por esse motivo que se tenham tornado tão amigos. Mas isso são apenas especulações. Conforme a estudiosa, ambos os poetas viveram a “crise de toda uma geração européia que se viu de repente privada de valores seguros e de função social precisa, e sobretudo a de jovens portugueses, num país estagnado entre as glórias perdidas e um futuro sem perspectivas”<sup>7</sup>.

Nesse sentido, propomos a investigação do contexto em que se inscrevem não só Sá-Carneiro e Pessoa — figuras literárias que instigaram nosso trabalho —, mas também a elaboração e a publicação da *Revista Orpheu*, a qual marcará literariamente o início de uma tendência para a ruptura, assinalando uma espécie de repulsa pelo passado imediato que, no restante da Europa, o Futurismo de Marinetti tão bem delineou.

Será neste mesmo período que Fernando Pessoa elaborará seus -ismos vanguardistas, bem acolhidos pelos amigos de movimento: Paulismo, Interseccionismo e Sensacionismo. *Grosso modo*, os -ismos pessoanos exploram a sensação, em diferentes graus e formas. Importa destacar que tanto essas novas propostas estéticas, quanto a heteronímia pessoana e os projetos e questionamentos literários carneirianos são sobremaneira discutidos por intermédio da correspondência. Nesse caso específico, Pessoa está em Lisboa e Sá-Carneiro, em Paris.

Será por esse laço comunicativo que o poeta informará o amigo lisboeta das novas tendências parisienses. As cartas, nas mãos desses dois escritores, vão muito além da função primária, pessoal, que se espera de um conteúdo epistolográfico ordinário: carregam os elementos de sua estética. Desse modo, somos impelidos a olhar com certa desconfiança para as cartas que Sá-Carneiro enviou a Pessoa, por dois grandes motivos.

O primeiro deles se refere aos textos anexos às cartas, os quais o poeta pretende mostrar ao amigo. Isso faz com que as fronteiras entre o “real” da carta íntima e o “ficcional” do outro texto — nomeadamente ficcional — se borrem, uma vez que, notadamente, a temática de um e de outro se equivale, ainda que sua natureza não. Daí resultam confusão, jogo de trapaças, a nos aguçar a

---

<sup>7</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 165.

desconfiança. Um leitor desavisado olhará para um e para outro texto como sendo correlatos, bio-gráficos do sujeito enunciador Mário de Sá-Carneiro. Emerge, então, das cartas, a lenta construção de uma poética, motivada pelo tédio e pela melancolia, e que se consolidará com o suicídio do poeta como se fosse uma espécie de chave de ouro<sup>8</sup>.

Desse modo, temos, de um lado, nas cartas, a vida do poeta; de outro, sua produção literária, fortemente influenciada e marcada por Fernando Pessoa — presença inolvidável neste cenário. Além de *Correspondência com Fernando Pessoa*, faz parte do *corpus* da presente dissertação o livro de poemas *Dispersão*, porque cremos ser uma síntese — em verso — da proposta criativa que Sá-Carneiro veiculava em suas cartas, constante angústia de superação, uma espécie de movimento de *como eu não possuo*<sup>9</sup>, o tormento do sujeito de sentir-se em perda, que provocará a sua queda e o levará, prostrado, ao chão.

Tal queda, por fim, nos encaminhará a outras duas: a do sujeito lírico e a do poeta. Nova [con]fusão. O suicídio e todos os mistérios desse ato aguçam a curiosidade das pessoas, uma vez que, como lembra A. Alvarez, “para que um suicídio seja reconhecido como tal é preciso que o suicida deixe um bilhete inequívoco ou um cenário de tal forma inconfundível que não deixe outra alternativa para os sobreviventes: todas as janelas vedadas e uma almofada debaixo da cabeça do corpo estendido diante do bico de gás aberto”.<sup>10</sup>

E aí, o imaginário de morte se torna mais elaborado, complexo, o leitor se sente atraído para uma leitura de investigação — meio policial, meio detetivesca. Nas mortes elaboradas por Sá-Carneiro — sejam as ficcionais, seja a do autor —, há em comum o incansável jogo da elaboração. Eis um traço da literatura de ficção: relação reversível entre o particular e o universal, que se modela a partir do jogo entre realidade e invenção<sup>11</sup>. Em quem confiar? Ou, talvez, o que devesse imperar fosse a franca desconfiança? De antemão avisamos a quem se propuser à leitura deste trabalho que o que tem em mãos são inquietações, não conclusões.

<sup>8</sup> Na escolha do vocabulário para seus poemas, Sá-Carneiro tem especial carinho com os termos que se referem aos metais e às pedras preciosas, podendo ou não conotar um [falso] valor.

<sup>9</sup> Título dado a um dos poemas de *Dispersão*.

<sup>10</sup> ALVAREZ, A. *O Deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 96.

<sup>11</sup> CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 63.

## 1 ARES LUSO-PARISIENSES

O contexto sócio-político e cultural português da primeira década do século XX é bastante particular. Sintomaticamente, as manifestações nas artes e na literatura insurgem-se como reprodução do momento em que se insere o país. Acompanham as modificações que acontecem no continente europeu, mas num ritmo bem mais lento — a rigor, Portugal não presencia uma Revolução Industrial ou um ingresso no mundo capitalista de modo explícito, como outros países da Europa. O país entra no século XX sob um regime monárquico em situação delicada, que, em 1910, dois anos após a morte do então rei Dom Carlos, é substituído pela frágil e conturbada República. A esse quadro soma-se, ainda, o descontentamento dos portugueses com o *Ultimatum* Inglês, de 1890, que, mais tarde, contribuirá para que o primeiro ministro, Salazar, delegue cada vez mais poderes a si mesmo até chegar, através de uma pseudo-legalidade, à ditadura.

António José Saraiva e Óscar Lopes, ao exporem a “Geração da República”, sintetizam os novos rumos percebidos na literatura portuguesa:

Quando em 1910 se proclama a República, quase todas as principais personalidades da grande geração realista tinham desaparecido: Antero, Eça e Oliveira Martins [...]. E, como sabemos, os autores surgidos por altura do Ultimato e ainda depois de dobrado o século, corriam variantes de um mesmo neo-romantismo historicista, etnografista, sentimental e oratório, com pequenos afluentes, aqui e além, do naturalismo francês ou russo, de simbolismo, de esteticismo [...]. É de entre estas tendências que, sob o estímulo da mudança de regime, tenta a pouco e pouco irromper uma nova concepção dirigente e uma nova representação literária da realidade portuguesa.<sup>12</sup>

Como tentativa de representação das novas posturas literárias em Portugal, surge, em 1910, a *Revista Águia*, que se torna órgão divulgador da Renascença Portuguesa. Adepta à República, contemporânea de um Portugal impregnado de idealismo e de nacionalismo tradicionalista que se haviam desenhado na última década do século XIX, o movimento da Renascença volta-se ao revigoreamento da cultura portuguesa a partir do culto à saudade, recuperando para a literatura, por exemplo, a temática do sebastianismo, mas um sebastianismo esclarecido, revelado pelos poetas — como preconizava o próprio Teixeira de Pascoaes<sup>13</sup>, mentor da

---

<sup>12</sup> SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17.ed. Porto: Porto Editora, 2001, p. 967.

<sup>13</sup> Conforme Jacinto do Prado Coelho, em *Originalidade da literatura portuguesa*, Pascoaes considera a saudade chave de explicação da psique portuguesa, bem como a alavanca necessária para que ocorresse um ressurgimento nacional. “A saudade [...] tem uma face voltada para o passado e outra

Renascença<sup>14</sup>. É de idéias semelhantes às manifestadas por Pascoaes que Fernando Pessoa virá a conformar *Mensagem* — de cunho extremamente nacionalista, mas, a um só tempo, impregnado e fundante de uma mitologia lusa.

Chegaram a colaborar com a *Revista Águia* Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, os quais, embora tivessem partilhado do ideário da Renascença, optaram por fundar a *Revista Orpheu* — marco modernista português —, que veio a superar o Saudosismo e a desenvolver o cosmopolitismo. Desagradando-se da forma escultural em que *A Águia* se detinha, ambos desvencilham-se da Renascença para organizar, nas páginas de *Orpheu*, uma poesia complexa, renovadora, de difícil acesso, mas cumpridora do propósito do grupo que a publica — o escândalo. Apesar de sua curta duração, *Orpheu*, por assim dizer, decorre da “herança” iniciada pela *belle époque* que — compreendida, aproximadamente, entre 1886 e 1914 — tem, como característica geral, a pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias, traduzidas, no âmbito da Literatura, por representantes como Baudelaire, Rimbaud e Verlaine. A *belle époque* deriva do culto à modernidade, resultante dos avanços científicos e tecnológicos — o desenvolvimento dos meios de transportes e da imprensa, por exemplo —, e, ao mesmo tempo, do esgotamento de teorias e técnicas estéticas que não mais correspondiam à realidade europeia.

Massaud Moisés contextualiza a pluralidade de avanços que se processam na Europa em princípios do século XX, a partir da Literatura:

Com efeito, a aurora do novo século trouxe modificações profundas, e mesmo radicais, gestadas durante o longo sono do Romantismo e suas metástases simbolistas, parnasianas e realistas. Como se bastasse o dobrar da centúria para irromperem as forças represadas, tem início um balanço do passado imediato, de que resulta um período fervilhante à luz da modernidade: de repente um frêmito de liberdade plena e a arte entra a refletir uma ebulição talvez nunca antes experimentada, cujo processo ainda está em curso. Nos vários campos do saber, nota-se o ingresso numa era nova, e em pouco tempo avoluma-se a sensação de se progredir numa década o equivalente a um século ou mais.<sup>15</sup>

O afã da *belle époque* se encerra com o início da I Guerra Mundial. Nesse contexto, surgem as vanguardas europeias — Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e, mais tarde, Surrealismo — para defender, de modo geral, a completa

---

para o futuro: é lembrança e desejo, melancolia e simultaneidade, incentivo para a ação.” (COELHO *apud* BRÉCHON, op. cit., p. 140)

<sup>14</sup> Muitos dos artistas adeptos e colaboradores da *Águia* tinham por desejo, ao propagar o movimento da Renascença com suas obras, promover, partindo de um viés cultural, a reconstrução do país com base na instituição da República.

<sup>15</sup> MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994, p. 166.

ruptura com as tendências clássicas.

Baudelaire influenciará as idéias dos colaboradores do primeiro momento do Modernismo Português que, subseqüentemente à fase simbolista, vê instaurar o segundo momento — o de ruptura —, de que faz parte a Geração de *Orpheu* e sua Revista. Nesse novo cenário se percebe o movimento ambíguo da modernidade, visto que será a partir do que as vanguardas proclamam — a ruptura com o antigo, num movimento contínuo de renovação, na busca do novo — que, por um lado, a partir do Modernismo, a tradição da ruptura se sedimentará como tradição moderna, e, por outro, daí também emergirá a noção de uma arte “voltada contra si mesma”. A propósito, Antoine Compagnon declara que

A tradição moderna, escrevia Octavio Paz, em *Ponto de Convergência*, é uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico.<sup>16</sup>

Apesar das diferenças entre as vanguardas, todas compreendiam que os moldes acadêmicos e conservadores de Arte estavam envelhecidos e cristalizados. Daí a prática vanguardista, no sentido do “destino insuportável que as vanguardas conjuraram, fazendo-se históricas, considerando o movimento indefinido do novo como uma superação crítica. Para conservar o sentido, para distinguir-se da decadência, a renovação deve identificar-se com a trajetória que leva à essência da arte, ou seja, a uma redução e uma purificação.”<sup>17</sup>

A característica de renovação proposta pelas vanguardas para se chegar “à essência da arte”, destacada por Compagnon, far-se-á constante a ponto de se tornar, contraditoriamente, tradição. Tradição, em sua acepção mais usual, é o ato de transmitir modelos, crenças, valores de uma geração à outra. Na medida em que essa “tradição imposta” se mantém — ou esse *ato de transmitir* inevitavelmente —, desenvolve-se uma relação de dependência com o ponto original de transmissão. É a isso que Octavio Paz se referia em *Ponto de Convergência*, já que considerar a existência de uma “tradição moderna” — leia-se tradição da ruptura — parece, em princípio, absurdo. Considerando, no entanto, o *spleen* de Baudelaire e a proposta de “novo” defendida por Rimbaud, de multiplicar o progresso, pode-se considerar

<sup>16</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Minas Gerais: UFMG, 1999, p. 10. [grifos do original]

<sup>17</sup> COMPAGNON, op. cit., p. 38.

que a tradição moderna possui tais momentos como precedentes, os quais virão também a antecipar, inclusive, as vanguardas européias. Mas o moderno — tido como avanço, progresso, evolução — não mais será o mesmo.

Nesse sentido, as discussões de forma, métodos e abordagens sofrem alteração, descolando-se da noção de valor: a modernidade estética se define pela negação — antiburguesa, autônoma e polêmica. Dessa forma, o postulado pela tradição de que o “velho” é melhor que o “novo” esfacela-se, e instaura-se a concepção de que o “velho” não significa, exatamente — ou necessariamente —, algo melhor que o “novo”. Na mesma medida, não significa também que o “novo” seja melhor que o “velho”, ou o “velho melhorado”. A tradição da ruptura parte não em busca do “novo” no sentido de “melhor”, mas de “diferente”.

Compagnon (1999), ao escrever sobre a modernidade, aponta quatro traços que a caracterizam: o *não-acabado*, o *fragmentário*, a *insignificância* e a *autonomia*. O *não-acabado* é característica inevitável da modernidade, pois evoca a velocidade do mundo moderno — as obras serão um esboço daquilo que se pretende, contudo, o processo nunca estará terminado, visto ser impossível acompanhar todos os movimentos da modernização. Nesse sentido, o *fragmentário* é encarado como forma de movimento, uma vez que registra detalhes e impressões rápidas do momento. A associação do *não-acabado* com o *fragmentário* provoca a indeterminação/perda do sentido, ou a *insignificância*, ou seja, a composição harmoniosa proposta pelo antigo cede espaço a imagens pouco convencionais. Como último traço da modernidade — nem por isso menos importante — está a *autonomia*, que, vinda da consciência crítica existente no próprio autor, faz com que ele construa suas regras, seus modelos e seus critérios para o que considera arte. Exatamente com vistas a demonstrar isso, a seção seguinte se ocupará, especificamente, de delinear os projetos estéticos de dois portugueses da modernidade: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.



## 1.1 “Nós os do Orpheu”<sup>18</sup>

### 1.1.1 Mário de Sá-Carneiro

É no cenário de marasmo e posterior ebulição cultural tratado na seção anterior que encontramos Mário de Sá-Carneiro. Nascido em Lisboa, em 19 de maio de 1890, é filho de família abastada. Aos dois anos, perde a mãe, vítima de febre tifóide. É então que o pai inicia consecutivas viagens pelo mundo e, por conseguinte, deixa o filho aos cuidados dos avós e de uma ama, na Quinta da Vitória. Aos sete anos, quando seu pai fixa residência na Rua Nova da Trindade, em Lisboa, sua vida é partilhada entre a cidade e o campo. Começa a escrever aos nove anos pequenas peças de teatro, que encena e desempenha na quinta com os criados. Aos dez, entra para o Liceu do Carmo, em Lisboa; aos doze, começa a escrever poemas. Seu interesse pela literatura e as artes se mantém durante os estudos primários e secundários, período em que traduz alguns poemas do francês e do alemão, para então engajar-se na sua própria escrita. Assim, escreve pequenos monólogos e contos, que publica em periódicos locais. Em 1904, terá o primeiro contato real com Paris. A partir de então, a admiração e a paixão que nutre pela Cidade das Luzes se intensificam, sendo na capital francesa que o poeta viverá os últimos quatro anos de sua vida.

No ano de 1912, a vida literária de Sá-Carneiro toma novos rumos: é publicado *Princípio* — um volume de novelas — e acontece seu decisivo encontro com Fernando Pessoa. Trava-se, desde logo, uma intensa, próspera e profícua amizade, que mudará não apenas a vida dos dois poetas, mas também toda a literatura posterior a eles. O exercício de criação que ambos desenvolveram levou à ampliação dos limites conhecidos do Modernismo, visto que cada um, a seu modo, particularizou a literatura portuguesa.

A amizade entre Sá-Carneiro e Pessoa foi determinante tanto no que se refere a fatores pessoais — um confiava seus sentimentos, dramas, desejos, idéias, etc. ao outro —, como no que diz respeito ao aspecto estético-estilístico da obra de ambos. A empatia foi de tal modo sentida por Sá-Carneiro que, em

---

<sup>18</sup> O título se refere a um dos textos escritos por Pessoa sobre a Revista. (PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. [9ª reimp.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 406) Será assim que os poetas dessa geração serão lembrados. Ícones desse período são, indubitavelmente, Sá-Carneiro e Pessoa.

correspondência de 31 de dezembro de 1912, assim expressa ao amigo: “um dia belo da minha vida foi aquele em que travei conhecimento consigo — Eu ficara conhecendo *alguém* — E não só uma grande alma; também um grande coração. Deixe-me dar-lhe um abraço, um desses abraços onde vai toda a nossa alma e que selam uma amizade leal e forte”<sup>19</sup>.

Até 1912, Sá-Carneiro já tinha publicado vários textos em Lisboa em diferentes revistas; e é nesse mesmo ano que Fernando Pessoa estréia como escritor, no mês de abril, com a publicação do artigo intitulado *A nova poesia portuguesa socialmente considerada*, em *A Águia*. Esse artigo pessoano, como o próprio título sugere, referia-se à situação atual da literatura portuguesa<sup>20</sup>. A face de crítico de Pessoa é comentada em carta por Sá-Carneiro, em 2 de dezembro de 1912: “Li o artigo. Esplêndido de clareza, de justeza, de inteligência. Apenas lastimo que para o público você seja por enquanto apenas o ‘crítico F. Pessoa’ e não o Artista.” A grande, e maior, contribuição pessoana à literatura apenas se iniciará em 1913, com a criação de seus principais heterônimos. É possível considerar que, em parte, a aproximação desses dois portugueses se deve ao comum interesse pela literatura e à semelhante vontade de soprar novos rumos à literatura local. Nesse sentido, Bréchon concorda com as idéias de Teresa Rita Lopes, pois, segundo ele, a estudiosa “tem alguma razão ao defender que teve pelo menos tanta influência sobre o amigo como este sobre ele. ‘Eles foram’, diz ela, ‘discípulos um do outro. E se admitimos que Pessoa ensinou Sá-Carneiro a pensar, teremos de acrescentar que Sá-Carneiro, por sua vez, ensinou Pessoa a sentir.”<sup>21</sup>

Essa influência que um exerceu sobre o outro principia com o primeiro contato, em 1912, e continua durante todo o ano de permanência de Sá-Carneiro em Lisboa. Acabam por fazer parte do mesmo círculo de jovens escritores, efervescente em novas idéias e manifestações européias. Dos literatos dessa época, quase todos — salvo os da *Águia* e da *Renascença* — participaram ativamente da aventura de *Orpheu*, três anos mais tarde. Em outubro desse mesmo ano, Mário parte para Paris, a fim de estudar Direito, por súplicas do pai, e a amizade entre os dois poetas se mantém via correspondência<sup>22</sup>. Será por meio de cartas que trocarão

<sup>19</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário. *Correspondência com Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 48.

<sup>20</sup> BRÉCHON, op. cit., p. 147.

<sup>21</sup> BRÉCHON, op. cit., p. 165.

<sup>22</sup> A primeira carta data de 20 de outubro de 1912.

confidências — e Sá-Carneiro relatará seus estados de espírito. Importa destacar que poucas respostas às correspondências de Sá-Carneiro foram encontradas, o que acaba por promover um diálogo às avessas, uma vez que toda carta espera [ou abre espaço à] resposta, corroborando a perspectiva de uma escrita que remete ainda mais à ficcionalidade. Afinal, via de regra, pronuncia-se apenas a voz de um emissor, Sá-Carneiro, que por vezes muito se assemelha às vozes de seus eus-líricos. De mais a mais, vale lembrar que “não é possível interpelar o remetente para esclarecer pontos obscuros, uma vez que está ausente, ao contrário de quando se fala com pessoas que estão presentes”<sup>23</sup>. E, no caso particular da correspondência trocada entre os dois, foram perdidas, quase em sua totalidade, as cartas que estavam em poder de Sá-Carneiro, talvez pela morte precoce do poeta ou da pouca preocupação, na época, em recolher o espólio original e os possíveis inéditos. *Indícios de ouro* é um exemplo dessas circunstâncias: não fosse o autor mandar o caderno com os poemas ao amigo às vésperas de seu suicídio, é possível que esse material tivesse se perdido no tempo e no espaço. Mas esses aspectos da correspondência serão desenvolvidos mais adiante. Por ora, detenhamo-nos na Geração de *Orpheu*.

Mário de Sá-Carneiro, após declarada a I Guerra, deixa Paris, passando por Barcelona antes de regressar a Portugal. Já em terras lusas, reside na casa de campo da família, em Camarate, período em que poucas vezes vai a Lisboa. A comunicação com o amigo Pessoa continua dando-se por carta, mesmo que a distância entre ambos fosse mínima. O período na quinta é de intensa leitura e escrita. Mário publica, em 1914, *Dispersão* — uma coletânea de poemas — e *A confissão de Lúcio* — uma novela cujas marcas simbolistas (antecipando características sensacionistas) permeiam a narrativa. Prepara um novo livro de poemas, *Indícios de ouro* — que será publicado após a sua morte, conforme as orientações dadas ao amigo —, e o livro de novelas *Céu em fogo*, lançado em abril de 1915, pouco tempo depois da divulgação do primeiro número da *Orpheu*. Mesmo com a guerra, Sá-Carneiro retorna, secretamente, a Paris — e o único que sabe de sua partida é Pessoa.

A *Revista Orpheu* é um “divisor de águas” da literatura portuguesa, nascida sob a égide promulgadora do movimento futurista. A bandeira proposta pelo grupo é

---

<sup>23</sup> TIN, Emerson. *A arte de escrever cartas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p. 29.

ignorar, incondicionalmente, as clássicas formas de cultura anteriores, sobretudo o Naturalismo e o Parnasianismo. Quanto ao Simbolismo, o abandono se dá em muito menor grau, pois é nele que se encontram os primeiros indícios de ruptura com a tradição, mesmo que pequenos, marcadores das primeiras reverberações modernistas, e de que Pessoa nunca se desligará — aliás, o Simbolismo matiza o primeiro Modernismo em Portugal. A respeito desse estilo literário, Afrânio Coutinho, recorrendo às reflexões de Gaetan Picon, registra que “o Simbolismo concorreu também para criar uma concepção mágica e simbólica da realidade, que deixou de ser ‘a aparência material e o encadeamento estreitamente determinado dos fenômenos sociais e físicos’, para construir um mundo profundo ou transcendente.”<sup>24</sup>

Tal referência é importantíssima no que concerne aos estudos pessoanos, visto ser da noção de transcendência simbolista que Fernando Pessoa virá a criar os -ismos portugueses: Paulismo, Interseccionismo e Sensacionismo. O contato do modernismo português com o simbolismo francês, como já apontamos, se fez importante. Seja por Pessanha, Pessoa ou Sá-Carneiro, o contato com os simbolistas franceses, nomeadamente Mallarmé, Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, fez com que a então renovadora literatura nacional tomasse novos ares. Se a poesia de Pessanha evoca lugares de sentido do simbolismo francês, particularmente de Verlaine, de igual modo acontece com Sá-Carneiro e Mallarmé e com Pessoa e Rimbaud — *je est un outre*<sup>25</sup>. Dos -ismos pessoanos, o Paulismo acaba por se configurar como um neo-simbolismo. Contudo, esse diálogo fértil não é, em nenhum momento, limitador. O que encontramos na literatura portuguesa não é uma relação de dependência ou de dívida. Os poetas portugueses souberam muito bem aproveitar o contato, mas o transcenderam. Pessoa, por exemplo, deixa de sentir subjetivamente para sentir pensando: intelectualiza as sensações e a sua estética do fingimento. Como sintetiza Harold Bloom, a influência que um poeta exerce sobre outro é tão mais fértil à sua escrita quanto mais ele souber sintetizar tal influência de modo renovado e original. Se usarmos a terminologia desse crítico, tanto Pessoa quanto Sá-Carneiro têm características de um *poeta forte*<sup>26</sup>, uma vez que ambos

<sup>24</sup> COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 14.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988, p. 246. [aspas do original]

<sup>25</sup> Esta famosa frase de Artur Rimbaud foi mencionada em carta ao seu professor Geoges Izambard na qual ele expõe suas idéias acerca da criação poética. RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. In: CHAMPI, Irleamar. *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, p. 119-120.

<sup>26</sup> BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2.ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 198.

estão em intenso contato com as artes e literaturas correntes na Europa e, a partir disso, elaboram seus projetos estéticos.

E é justamente a proposta de transcendência que será difundida pelos poetas de *Orpheu* e propagada rapidamente pela revista portuguesa. Não obstante, *Orpheu* e o grupo que a compõe vão além do simples transmitir de idéias, enfocando criação, inovação, renovação, a partir de suas criações.

Segundo Fernando Guimarães, em *O Modernismo Português e sua Poética*, a construção poética modernista adquire, além de rigor na produção poética, um alto grau de intelectualidade, e a subjetividade dá espaço à criação. A propósito, a criação heteronímica pessoana é um exemplo da profícua criação moderna. Para exemplificar a complexidade que a produção poética assume, vale destacar o trabalho com a linguagem que a poesia revela. Escreve Fernando Guimarães: “a poesia é uma linguagem à qual também temos que dizer algo. Produzem-se, deste modo, múltiplos significados que serão sempre orientados pela materialidade verbal ou literal que os sustenta. É a partir dessa forma de sentido ou do significado que se dá a *expansion de la lettre* de que Mallarmé falava. A linguagem passa, então, a ser poesia.”<sup>27</sup>

O poeta, nesse processo de criação, utiliza-se da linguagem como ferramenta possibilitadora tanto de sentido quanto de estrutura; além disso, com ela, modula o texto. A linguagem é a portadora do ritmo e dos símbolos que conduzirão o leitor ao sentido poético. Prossegue Guimarães, afirmando que, “neste momento, passamos de um *modelo* [...] para uma *relação* [...] que existe entre o eu e o outro. A *minha* experiência não pode ser a *tua* experiência, porque ambas se dão em consciências diferentes. Mas há algo que se comunica: a significação.”<sup>28</sup>

É pela maneira como Sá-Carneiro estabelece a relação entre o eu e o outro que sua participação no grupo se faz tão peculiar. Fernando Paixão indica que,

A rigor, a novidade de seu trabalho inspira-se numa visão desejosa de ampliar a representação dos efeitos sensoriais através da linguagem. Para ele, o conceito último de poesia estaria associado a uma expressão rica em imagens, voltada a configurar por meio de palavras a dinâmica febril das sensações. Sob essa ótica, não cabe aos versos apenas registrar os sentimentos do poeta, mas sim operá-los de modo a que os poemas

<sup>27</sup> GUIMARÃES, Fernando. *O Modernismo Português e a sua Poética*. Portugal: Lello, 1999, p. 60. [aspas do original]

<sup>28</sup> GUIMARÃES, op. cit., p. 24. [grifos do original]

representem, na forma e no conteúdo, um movimento legítimo diretamente relacionado às percepções do sujeito lírico.<sup>29</sup>

E, especificando ainda mais esse Sá-Carneiro, Bréchon avalia que

o que impressiona nessa personalidade extraordinariamente complexa e instável é a relação que tem consigo mesmo, ainda mais difícil que no caso de Pessoa. Olha-se demasiadamente, e não gosta bastante de si. É um filhinho de papai, inútil, gorducho; as poucas fotografias que temos dele mostram-lhe a quase obesidade, que o faz descrever-se como “esfinge gorda”. Não tem certeza de nada, nem sequer da própria identidade, e ainda menos das próprias crenças, dos próprios gostos, dos próprios desejos.<sup>30</sup>

Conforme o exposto por Fernando Guimarães<sup>31</sup>, é imprescindível observar o resgate teórico da produção moderna. Como exposto, a construção poética adquire, além de rigor na sua produção, um alto grau de intelectualidade, e a subjetividade dá espaço à criação, como se pode verificar em **Sugestão**, poema em que o eu-lírico se revela a partir do despertar dos sentidos, seja pela visão, seja pelo tato, seja pela angústia de sentir-se desfalecido — traços denunciadores da herança simbolista:

As companheiras que eu não tive,  
Sinto-as chorar por mim, veladas,  
Ao pôr-do-sol, pelos jardins...  
Na sua mágoa azul revive  
A minha dor de mãos finadas  
Sobre cetins...<sup>32</sup>

No poema, há o enfoque do sentimento de perda daquilo que o eu-lírico não possui, da mesma forma que não se doou àquelas que, supostamente, por ele choram. Daí a idéia de inversão e, por extensão, de fingimento, na medida em que o eu-lírico finge sentir, comparando essa (im)possibilidade às visões do pôr-do-sol e jardins, que, não obstante existam, nem sempre são percebidas. Paradoxalmente, como a imagem restringe-se ao sentir, o eu-lírico recupera o contato mórbido do cetim sepulcral, na articulação de sentimentos intensos fingidamente excitados pelo tato e pela visão, percebidos pelo distanciamento provocado pela morte.

**Elegia**<sup>33</sup>, datado de março de 1915, acentua a sinestesia sentida pelo eu-

<sup>29</sup> PAIXÃO, Fernando. *Narciso em Sacrifício: a poética de Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 18.

<sup>30</sup> BRÉCHON, op. cit., p. 164.

<sup>31</sup> GUIMARÃES, op. cit., p. 33-34.

<sup>32</sup> SÁ-CARNEIRO, *Obra...*, p. 87.

<sup>33</sup> É importante lembrar qual o conteúdo normalmente usado nas elegias, pois, originariamente, indicam um canto grave, de cunho didático, visando à reflexão sobre os sentimentos mais profundos do ser humano, como a pátria, a guerra, a morte, a dor, o amor ou a amizade. Podem, ainda, corresponder a um canto triste, de lamento pela morte de um ente querido. A forma estrófica costumeiramente usada era o dístico, composto de um hexâmetro e um pentâmetro. Entretanto, da

lírico em formas duvidosas, transitórias, inconstantes, marcada por vocábulos como “cetim”, “cor-de-rosa” e “adeus”, representantes, no texto, do indefinido:

Minha presença de cetim,  
Toda bordada a cor-de-rosa  
Que foste sempre um adeus em mim  
Por uma tarde silenciosa...

Ó dedos longos que toquei,  
Mas se os toquei desapareceram...  
Ó minhas bocas que esperei,  
E nunca mais se me estenderam...

.....

Eu fui alguém que se enganou  
E achou mais belo ter errado...  
Mantenho o trono mascarado  
Aonde me sagrei Pierrot.<sup>34</sup>

Mário de Sá-Carneiro, ao criar um eu-lírico fadado às perdas, em que as percepções se desvanecem, leva ao “engano” da impressão — ou talvez da sensação — dos acontecimentos/atos. De seus textos emerge a questão essencial do mistério: o ser nunca se revela por completo, está sempre envolto por uma cortina intransponível, porém perceptível aos sentidos — e por isso seleciona termos como cetim, renda, névoa, tão presentes em sua poesia e em sua prosa.

Nesse movimento de deslocamento, o poeta encobre, com máscaras, suas personagens e eus-líricos, convertidos em Outros. Faz isso a partir de uma projeção de sentimentos não vivenciados, mas fingidos ou supostamente sentidos pelo eu-lírico. Aí se encontra a máscara do fingimento, um “fingidor” — derivado do Latim  *fingere* , tem suas origens mescladas às da palavra “ficção”, de modo que quem finge é aquele que, usando de sua imaginação criativa, constrói representações —, provocando indefinidamente relações estabelecidas entre o eu-lírico e seu outro-eu mascarado que, como bem teoriza Fernando Pessoa na conhecida estrofe contida em **Autopsicografia**, “Finge tão completamente/Que chega fingir que é dor/A dor que deveras sente”<sup>35</sup>. O poeta, fingidor por excelência, finge — cria — e finge-se ao [re]criar-se [em] outro[s].

Sá-Carneiro experimenta o fingimento, como seu amigo Pessoa, mas morre

---

Renascença em diante, a elegia assumiu variadas formas estruturais e foi muito usada. Cf. ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA. *Elegia*. Disponível on-line em: <http://search.eb.com/eb/article-9032350>. Acesso em: 10 fev. 2008.

<sup>34</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 96.

<sup>35</sup> PESSOA, *Obra poética*. 3.ed. [20ª reimp.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 164.

antes de rivalizar definitivamente com ele. Não obstante o grande poeta reconhecido que é hoje, sua obra foi interrompida pelo suicídio, de modo que também isso nos afigura como um fingimento, um engodo ao leitor, como a dizer, “esperem, que eu volto”, continuando a deslocar sensações e idéias, mesmo quando já não possa fisicamente fazê-lo. Algo como se a máscara do fingimento, tomando-a, de chofre, ao amigo Pessoa, fosse estendida, além deles dois, também àquele que lê:

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.<sup>36</sup>

Na medida em que Fernando Pessoa, sobretudo, contribui para a criação de uma estética modernista portuguesa, por teorizar, em cartas pessoais, correntes como o Paulismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo, e que é, do Grupo de *Orpheu*, o mais próximo a Sá-Carneiro, seria, de certa forma, natural que o fazer literário carneiriano experimentasse as reflexões estéticas pessoanas, ainda que apenas incipientemente. Desse modo, nada mais adequado que nos ocuparmos, em linhas gerais, do caso pessoano na subsequente seção.

### 1.1.2 Fernando Pessoa

Fernando Pessoa colabora para a criação de uma estética modernista portuguesa, na medida em que teoriza o Paulismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo, -ismos que, sob a influência vanguardista, traduzem as nuances do segundo Modernismo em Portugal. Nesse sentido, afirma o poeta dos heterônimos que o Paulismo trabalha com a interpenetração de idéias e sentimentos, marcando-se pelo envolvimento imaginário sem abandonar o nexos lógico, ao passo que o Interseccionismo propõe, um passo adiante, a mescla/intercalação de sentimentos, sensações e racionalidade. O Sensacionismo, como finalização da gradação destes estilos de escrita, confere aos sentidos o fio condutor que desvela a realidade.

Fernando Pessoa, em carta não datada<sup>37</sup> a um editor inglês não identificado, desenvolve considerações sobre *seu* movimento poético conhecido por

<sup>36</sup> PESSOA, op. cit., p. 165.

<sup>37</sup> Supomos que tal carta tenha sido escrita por volta de 1916, período em que Pessoa desenvolvia suas teorias sobre o Sensacionismo.



Sensacionismo. Nessa correspondência, justifica as influências de movimentos anteriores nos poemas que encaminha para publicação. Das influências — ou, como o próprio poeta escreve, “derivação das nossas origens” — mencionadas, desponta o Simbolismo, o “panteísmo transcendentalista” e, além desses, os movimentos de vanguarda Cubismo e Futurismo. Do Simbolismo, diz ele, “derivamos nossa atitude fundamental de excessiva atenção às nossas sensações, a nossa conseqüente preocupação contínua com o tédio e a apatia, a renúncia diante das coisas mais simples e mais sãs da vida”<sup>38</sup>; do panteísmo transcendentalista português o Sensacionismo herdou a essência de serem poetas da Natureza — para os panteístas, “carne e espírito estão inteiramente amalgamados em algo que transcende a ambos”<sup>39</sup>; por fim, reportando-se aos movimentos da vanguarda européia, escreve Pessoa:

Quanto às influências recebidas do movimento que compreende o cubismo e o futurismo, devem-se mais às sugestões do que à substância das suas obras propriamente ditas. Intelectualizámos os seus processos. A decomposição do modelo que realizam (porque nós fomos influenciados, não pela sua literatura, se é que tem algo que se pareça com literatura, mas pelos seus quadros), situámo-la nós naquilo que cremos ser a esfera própria dessa decomposição — *não mais nas coisas, mas nas nossas sensações das coisas*.<sup>40</sup>

Apresentadas as origens do Sensacionismo, Pessoa preocupa-se em delinear as manifestações do novo movimento:

1. A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação. [...] Em arte há apenas sensações e a nossa consciência delas. [...] A arte, em sua definição plena, é a expressão harmônica da nossa consciência das sensações; isto é, nossas sensações devem ser expressas de tal modo que *criem um objeto que será uma sensação para outros*. Os três princípios da arte são: 1) cada sensação deveria ser expressa em sua plenitude, isto é, a consciência de cada sensação deveria ser peneirada até o fundo; 2) a sensação deveria ser expressa de tal modo que tivesse a possibilidade de evocar – como um halo em torno de uma apresentação definida central – o maior número possível de outras sensações; 3) o todo assim produzido deveria ter a maior semelhança possível com um ser organizado, porque esta é a condição da vitalidade. Chamo estes três princípios: 1) o de Sensação; 2) o de Sugestão; 3) o de Construção.<sup>41</sup>

No que se refere à *subjetividade*, essa ocorre numa relação entre objeto e estado de alma — que, no caso de Mallarmé, aproxima-se mais de uma situação de

<sup>38</sup> PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. [9ª reimp.]. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998, p. 430.

<sup>39</sup> PESSOA, op. cit., p. 431. Como delinea Pessoa em *O sensacionismo, uma nova cosmovisão*, os panteístas transcendentalistas são essencialmente poetas da Natureza. Segundo o poeta, os sensacionistas “devem” aos panteístas portugueses o fato de que na sua poesia “espírito e matéria são interpenetrados e intertranscendidos”.

<sup>40</sup> PESSOA, op. cit., p. 431. [grifos do original]

<sup>41</sup> PESSOA, op. cit., p. 431-432. [grifos do original]

escrita, uma “escrita que intencionalmente não conduz ao objeto, às coisas, mas sim à sua sugestão...”<sup>42</sup>. Segundo Fernando Guimarães, a *sugestão*:

passa a ter uma realidade textual: as imagens, as metáforas, os símbolos, o ritmo ou a instrumentação verbal, a rima, os *cálculos* da sintaxe [...], a própria disposição tipográfica são outros tantos fatores que contribuem para que a textualização seja atingida. Dir-se-ia que tais estados de alma [...] assentam em momentos de emocionalização que acabam por se subordinar a uma intelectualização que decorre de um exercício que muito tem a ver com o ato de escrita.<sup>43</sup>

É na relação estabelecida entre linguagem-subjetividade-textualidade que a relação entre texto e receptor se processará. E será nessa relação que a dicotomia eu/outro ocorrerá, numa espécie de diálogo de consciências, levando a estabelecer-se, nesse confronto, a significação do texto. Pessoa, na carta referida, desenvolve o que Fernando Guimarães detectou sobre a Poética no Modernismo: a construção a partir da sensação — e, por isso, “A arte [...] é a expressão harmônica da nossa consciência das sensações”. Isso, por sua vez, será transmitido aos *outros* como sensação, sensação consciente daquilo que se percebe.

A partir do cenário descrito por Guimarães e Pessoa, as palavras de Blanchot são esclarecedoras no que se refere à construção estabelecida pela/na linguagem, e que nos casos pessoano e carneiriano é elaborada via sensação:

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio, e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando não há ninguém.<sup>44</sup>

Os três -ismos são expressões que marcam a literatura portuguesa modernista, o que, conforme Guimarães, por volta de 1914, será “favoravelmente acolhido por outros companheiros de geração, como é o caso de Mário de Sá-Carneiro”<sup>45</sup> e o de Álvaro de Campos, heterônimo pessoano o qual, no que se refere à *Orpheu*, é quem mais importa, pela finalidade crucial de, através de poemas escandalosos e manifestos provocadores, atacar a mentalidade burguesa conservadora. Um bom exemplo disso é o que propõe o seu *Ultimatum*.

Nesse texto<sup>46</sup> o que sobressai é o conhecimento da literatura

<sup>42</sup> GUIMARÃES, op. cit., p. 42.

<sup>43</sup> GUIMARÃES, op. cit., p. 42. [grifos do original]

<sup>44</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 24.

<sup>45</sup> GUIMARÃES, op. cit., p. 69.

<sup>46</sup> Primeiramente publicado na única edição de *Portugal Futurista*, em 1917. Contudo, a revista nem chegou a circular, sendo apreendida pela polícia através de uma denúncia anônima. Cf. TELES,

contemporânea, da cultura política, a visão crítica dos acontecimentos e um grande humor.<sup>47</sup> Ou, em palavras do próprio Pessoa sobre esse texto de Campos,

A razão que me levou a traduzir o *Ultimatum* foi ser ele sem dúvida a peça literária mais inteligente produzida pela Grande Guerra. Podemos considerar suas teorias como indizivelmente excêntricas, podemos discordar da excessiva violência da invectiva introdutória, mas ninguém, acredito, pode deixar de confessar que a parte satírica é magnífica na estudada precisão de sua aplicação e que a parte teórica, pensemos o que pensarmos do valor das teorias, tem pelo menos os raros méritos da originalidade e do viço.<sup>48</sup>

É o que se refere a uma das teorias expostas no manifesto que nos interessa: Álvaro de Campos, como diria Sá-Carneiro, expressará publicamente o que ele seguirá em vida e obra — “seu drama em gente”.

O maior artista será o que menos se definir, e que escrever mais e em mais gêneros, com mais contradições e dissemelhanças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a visão grosseira de que é uno e indivisível.<sup>49</sup>

Desse modo, a produção/manifestação heteronímica de Pessoa merece um olhar mais apurado. Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis, bem como o semi-heterônimo Bernardo Soares, sem esquecer de sua própria produção ortônima — que conforme Leyla Perrone-Moisés constitui um outro de si —, compõem um intrincado quadro literário em mosaico. Perrone-Moisés aponta esse fato:

Complexa modernidade, a de Pessoa. Encarnado em Álvaro de Campos, ele é um vanguardista ruidoso, militante dos *ismos* do começo do século XX; mas seu futurismo é marcado pelo “saudosismo” português. Como “Ele-Mesmo” escreve sonetos perfeitos ou continua a cultivar as névoas lunares do simbolismo, recusando-se a ingressar no plebeísmo coletivista do século XX. Como Caeiro, adota um verso tão livre da métrica quanto de qualquer escola ou movimento datável. Como Reis, retoma os rígidos modelos latinos, num neoclassicismo mais rigoroso do que o de qualquer de seus contemporâneos.

Defendendo ocasionalmente as rupturas vanguardistas e cultivando, o mais das vezes, uma tradição sutilmente renovada, Pessoa atravessou o século incólume, sem estar na moda nem sair dela. O *Livro do desassossego*, em suas inúmeras facetas, é uma espécie de mostruário de tudo o que se fez na literatura ocidental desde o romantismo alemão, passando pelo decadentismo do fim do século XIX, até as invenções verbais e sintáticas mais ousadas de nosso século; e não necessariamente nessa ordem cronológica. Da máxima clássica ao poema em prosa, deste ao *désouvement* da obra fragmentária moderna, tudo cabe na prosa fluida de Bernardo Soares.

Mas o grande nó, que Pessoa atou e desatou, para mostrar os fios múltiplos de que é feito, foi o nó do sujeito.<sup>50</sup>

---

Gilberto de Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 248.

<sup>47</sup> SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. 3.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973, p. 443.

<sup>48</sup> PESSOA, op. cit., p. 161. [grifos do original]

<sup>49</sup> PESSOA, op. cit., p. 518.

<sup>50</sup> PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 148-149. [grifos do original]

Este sujeito pessoano [de]marca a ausência de um único Eu. Essa “experiência fragmentária”<sup>51</sup> perturba o poeta e é nesse ínterim que se delinea o projeto da heteronímia: o da modernidade, em um apagamento de limites do sujeito. Em carta de 19 de janeiro de 1915, a Cortes-Rodrigues, Pessoa afirma:

Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros. O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis, ou do Álvaro de Campos (o seu homem, este último, o da poesia sobre a tarde e a noite). Isso é sentido na *pessoa de outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) [...] Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, divino em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir.<sup>52</sup>

Podemos, dessa maneira, relacionar, entre as *personae* pessoanas, ao passado Ricardo Reis, ao presente Alberto Caeiro, e ao futuro Álvaro de Campos. Tal relação assinala no projeto da heteronímia diferentes visões de mundo difundidas por Outros que só existem literariamente. Foram pensados e arquitetados para serem autônomos e independentes do criador Fernando Pessoa.

Reis, por exemplo, é visto por Pessoa em *Ricardo Reis – vida dele* da seguinte forma:

O DR. RICARDO REIS nasceu dentro da minha alma no dia 29 de janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite. Eu estivera ouvindo no dia anterior uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna. Segundo o meu processo de sentir as cousas sem as sentir, fui-me deixando ir na onda dessa reação momentânea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, e que a ia desenvolvendo. Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adoto nem aceito. Ocorreu-me a idéia de a tornar um neoclassicismo “científico” [...]<sup>53</sup>

Anos mais tarde, em carta destinada a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, Pessoa explica a gênese dos heterônimos e acrescenta detalhes sobre o epicurista Ricardo Reis:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à idéia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-me, contudo, numa

<sup>51</sup> Cf. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. O autor usa essa expressão como representação da figura humana a partir do século XX na cidade.

<sup>52</sup> PESSOA, op. cit., p. 55. [grifos do original]

<sup>53</sup> PESSOA, op. cit., p. 139. Supõe-se que o texto seja de 1914.

penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).<sup>54</sup>

Nessa medida, o fazer poético de Reis tem por característica a métrica rígida com temática greco-romana, conforme a teoria neoclássica. O poeta clássico revela um epicurismo triste, no modo contemplativo/estático de viver, o desejo de não se perturbar [ou ser perturbado]. Reconhecemos essas características no excerto da ode **Vem sentar-te comigo, Lídia**:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.  
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos  
Que a Vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.  
(Enlacemos as mãos.)

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida  
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,  
Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,  
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.  
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.  
Mais vale saber passar silenciosamente  
E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,  
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,  
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,  
E sempre iria ter ao mar.<sup>55</sup>

Esse comportamento denuncia a dificuldade/não desejo de integrar-se com a realidade. De modo semelhante, percebemos em Bernardo Soares a impossibilidade, razão pela qual, talvez, o semi-heterônimo se entrega ao sonho. Ao invés de admirar o espetáculo do mundo, Soares funde-se, melancolicamente, à cidade, como vemos no fragmento 397:

Lembro-me de repente de quando era criança, e via, como hoje não posso ver, a manhã raiar sobre a cidade. Ela então não raiava para mim, mas para a vida, porque então eu (não sendo consciente) era a vida. Via a manhã e tinha alegria; hoje vejo a manhã, e tenho alegria, e fico triste... A criança ficou mas emudeceu. Vejo como via, mas por detrás dos olhos vejo-me vendo; e só com isto se me obscurece o sol e o verde das árvores é velho e as flores murçam antes de aparecidas. Sim, outrora eu era de aqui; hoje, a cada paisagem, nova para mim que seja, regresso estrangeiro, hóspede e peregrino da sua apresentação, forasteiro do que vejo e ouço, velho de mim.

Já vi tudo, ainda o que nunca vi, nem o que nunca verei. No meu sangue corre até a memória das paisagens futuras, e a angústia do que terei que ver de novo é uma monotonia antecipada para mim.

E debruçado ao parapeito, gozando do dia, sobre o volume vário da cidade inteira, só um pensamento me enche a alma — a vontade íntima de morrer, de acabar de não ver mais

<sup>54</sup> PESSOA, op. cit., p. 96.

<sup>55</sup> PESSOA, *Obra poética*, p. 256.

luz sobre cidade alguma, de não pensar, de não sentir, de deixar atrás, como um papel de embrulho, o curso do sol e dos dias, de despir como um traje pesado, à beira do grande leito, o esforço involuntário de ser.<sup>56</sup>

A fusão de Soares com a cidade — nomeadamente Lisboa — resulta em *O Livro do desassossego*. Richard Zenith afirma sobre o *Livro* que:

Só a partir de 1930 Pessoa costuma datar uma boa parte dos trechos destinados ao *Livro do desassossego*, que, agora sim, encontrou a sua estrada: a Rua dos Douradores, onde Soares trabalha num escritório e onde também mora, num modesto andar alugado, escrevendo nas horas livres. A Arte, portanto, *mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução* (Trecho 9).<sup>57</sup>

Vale observar que também o *Livro*<sup>58</sup> está envolto por um labirinto de enigmas. Não é de se estranhar, afinal Pessoa era o articulador desse projeto. A própria autoria do *Livro do desassossego* é cambiante. Tanto Vicente Guedes quanto Bernardo Soares poderiam ser os autores do *Livro*. Sobre essa questão, elucida Zenith: “Soares não era idêntico a Guedes, mas veio, sim, substituí-lo”<sup>59</sup>. Na conhecida carta a Gaspar Simões, em 1932, Pessoa afirma que a autoria do *Livro* é do ajudante de guarda-livros: “não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade”<sup>60</sup>.

Sempre em fragmentos, o perfil de Bernardo Soares que se delineia no *Livro* é fortemente marcado pela divagação e pelo tédio:

A quem, como eu, assim, vivendo não sabe ter vida, que resta senão, como a meus poucos pares, a renúncia por modo e a contemplação por destino? [...] E, assim, alheios à solenidade de todos os mundos, indiferentes ao divino e desprezadores do humano, entregamo-nos futilmente à sensação sem propósito [...]

Considero a vida uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligência do abismo. Não sei onde ela me levará, porque não sei nada. Poderia considerar esta estalagem uma prisão, porque estou compelido a aguardar nela; poderia considerá-la um lugar de sociáveis, porque aqui me encontro com outros. Não sou, porém, nem impaciente nem comum. [...] Sento-me à porta e embebo meus olhos e ouvidos nas cores e nos sons da paisagem, e canto lento, para mim só, vagos cantos que componho enquanto espero. [...]

<sup>56</sup> PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b, p. 357.

<sup>57</sup> PESSOA, op. cit., p. 23. [grifos do original]

<sup>58</sup> Faz-se necessário frisar que a não possibilidade de definir certa unidade ao *Livro* está relacionada, talvez, à morte de Pessoa. Como o encontramos, lembra a fórmula de um diário e se constrói com trechos de perdas, de ausências e de sensações.

<sup>59</sup> PESSOA, op. cit., p. 24.

<sup>60</sup> MOISÉS, Massaud. *O espelho e a esfinge*. 2.ed. [revista e aumentada] São Paulo: Cultrix, 1998, p. 68.

Se o que deixar escrito no livro dos viajantes puder, relido um dia por outros, entretê-los também na passagem, será bem. Se não o lerem, nem se entretiverem, será bem também.<sup>61</sup>

Olhar diferente do de Soares é o do heterônimo Alberto Caeiro. Sendo o mais “despersonalizado” dos heterônimos, é o que mais se distancia do criador — e, nessa radicalidade, o poeta executa os preceitos do que mais tarde chamará de Sensacionismo. É na carta ao amigo Casais Monteiro que Pessoa se refere à criação de Caeiro:

lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta, mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também os seis poemas que constituem a *Chuva Obliqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.<sup>62</sup>

No processo da heteronímia, Pessoa colocou em Alberto Caeiro todo seu poder de despersonalização, de distanciamento. Conforme Maria Helena Nery Garcez, Caeiro é para “seus discípulos [...] como um Mestre [...] cujo principal ensinamento é a guarda dos pensamentos [...]. Este é, para ele, o caminho que conduz à sabedoria”<sup>63</sup>. Essas considerações que indicam o fenômeno da heteronímia apontam a noção de multiplicidade de Pessoa na sua poética experiencial de toda uma vida. Como explica Pessoa na *Nota Preliminar das Ficções do Interlúdio*,

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma

<sup>61</sup> PESSOA, *Livro...*, p. 45-47.

<sup>62</sup> PESSOA, *Obras em prosa*, p. 96. [grifos do original]

<sup>63</sup> GARCEZ, op. cit., p. 79.

criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão-somente pelo simples estilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica.

[...]

Por qualquer motivo temperamental [...] construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria.<sup>64</sup>

Se compararmos Caeiro aos outros pessoanos — incluindo ele mesmo —, percebemos que estes estreitam e alargam a distância entre vida e pensamento, entre sensação e consciência. Já Caeiro possui uma expressão “harmoniosa”, recusa qualquer nível de transcendência, vivendo, por assim dizer, “no plano da natureza”<sup>65</sup>. Desse modo, o mestre de todos é o único capaz de ver naturalmente sem esforço, ou, como ele mesmo disse, aprender a desaprender, para que seja possível ter uma visão espontânea e natural. São esclarecedoras as palavras de José Gil sobre esse olhar caeiriano:

O amor de Caeiro pelas coisas não significa fusão, e menos ainda projeção ou identificação. Pelo contrário, ele afirma um primeiro princípio de diferenciação no interior mesmo do sujeito; porque sou em mim algo diferente de mim, amo a pedra diferente de mim. É, em mim, a minha diferença comigo mesmo que me faz amar a pedra como diferença no exterior de mim, eu que aspiro à exterioridade absoluta.<sup>66</sup>

Como mestre de todos, é dele que todos os outros “derivam”, é uma peça chave no processo de criação heteronímico. De um modo ou de outro a criação de um novo heterônimo sempre passará por Caeiro, “como se o último fosse o primeiro”<sup>67</sup>, nos diz Gil.

Embora Caeiro seja o mestre, é a capacidade de Pessoa em abandonar/abdicar de sua personalidade e engajar-se no propósito de esconder-se/mostrar-se nos seus outros através de sua poética, que nos leva a debruçar-nos sobre seu[s] mistério[s]. O poeta tem diferentes maneiras para deixar em estado de tensão seus eus, seu passado/presente, seu pensamento, suas sensações a partir

<sup>64</sup> PESSOA, Fernando. *Obra poética*, 2005, p. 198-199.

<sup>65</sup> Cf. GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, p. 15.

<sup>66</sup> GIL, op. cit., p. 27-28.

<sup>67</sup> GIL, op. cit., p. 43.



de seu “poder de devir”.<sup>68</sup> Essa genialidade pessoana é manifesta não apenas no seu projeto poético particular. As discussões para a elaboração da *Revista Orpheu* também refletem as idéias literárias do poeta.

## 1.2 *Orpheu*, a Revista

As reuniões que foram determinantes para a elaboração do primeiro volume da Revista são travadas no segundo semestre de 1914, quando a maioria dos membros idealizadores da *Orpheu* regressava de outros países da Europa.

Primeiro Sá-Carneiro, que chega de Paris. Traz para contribuição para a obra comum, além do gênio e das idéias, sempre tão prontas para jorrar como as de Pessoa, a experiência da vida intelectual e artística parisiense; admira Apollinaire, Max Jacob, Picasso, embora, ao que parece, não os tenha freqüentado, sendo como era demasiado tímido e pouco sociável para tal. Com ele veio Santa Rita-Pintor; em Paris, onde estudou graças a uma bolsa do governo português, ligou-se aos futuristas e aderiu ao seu movimento, que lhe coaduna com o temperamento exaltado.<sup>69</sup>

A sua fundação contou com a colaboração das (hoje) mais ilustres figuras da época: além de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, já citados, incluem-se na lista Almada Negreiros, Alfredo Guisado, Santa Rita Pintor, Armando Côrtes-Rodrigues, Ângelo de Lima, Raul Leal, Luís de Montalvor (pseudônimo de Luís da Silva Ramos), Rui Coelho, Amadeo de Souza-Cardoso, António Ferro e Tomás de Almeida. Da fundação da nova revista, também participaram os brasileiros Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens.

Sobre certos colaboradores, valem algumas considerações: se o intuito da Revista era o choque, um agitado Santa-Rita, ou um escandaloso Ângelo de Lima, além de um jovem colaborador, como António Ferro, e suas idéias “extravagantes”, encaixam-se na proposta perfeitamente. Pertence ainda a essa mesma linha de “surpresas” a presença de Raul Leal, pois, se os da *Orpheu* eram taxados como loucos, e a proposta do Grupo era escandalizar, nada mais “natural” que ter como colaborador um interno do hospício de Rilhafoles, em Lisboa. Esses jovens, que passaram a ser conhecidos como Grupo de *Orpheu*, são assim apresentados por Carlos Felipe Moisés:

A intenção do grupo de *Orpheu* é ostensivamente chocar, agredir a mentalidade burguesa e a acomodação cultural e estética a que o país se entregara, depois do grande surto

<sup>68</sup> Cf. GIL, op. cit., p. 60.

<sup>69</sup> BRÉCHON, op. cit., p. 264.

inovador promovido pela geração realista, na segunda metade do século XIX. Blague, irreverência e até certa ostentação esculhambativa fazem parte do arsenal dos jovens rebeldes, que atiram para todos os lados, movidos por profunda inquietação criadora e por imensa curiosidade.<sup>70</sup>

A *Revista Orpheu* teve apenas dois números publicados, o terceiro ficou no prelo por falta de financiamento<sup>71</sup>, mas as marcas de ruptura já haviam sido instauradas pelos seus idealizadores. Depois dela, várias outras revistas surgiram no rastro de *Orpheu*: *Centauro*, *Exílio*, *Portugal Futurista*, *Contemporânea*, *Presença*, entre outras, que contaram com a participação de alguns dos poetas participantes da primeira. Mas foi a *Revista Orpheu* o marco do Modernismo em Portugal, já que foi ela a grande causadora de escândalos junto ao público. As revistas que a sucederam não obtiveram sucesso no propósito de inovar, como pretendiam.

Vale considerar que as relações desse grupo com as vanguardas europeias foram possíveis porque alguns de seus membros tinham contato direto com os novos movimentos. Mário de Sá-Carneiro residia em Paris, e Santa-Rita tinha se filiado ao movimento futurista. O contato entre os que ficaram em Portugal e os que estavam na França era feito por cartas pessoais, já que o grupo, formado desde 1912, só veio a elaborar a *Revista Orpheu* mais tarde, isto é, em fins de 1914. É Luís de Montalvor o responsável por reunir o material para a revista, assegurar-se dos apoios financeiros e tratar da impressão do primeiro número de *Orpheu*, que tinha por subtítulo *Revista trimestral de literatura, Portugal e Brasil* e trazia em seu sumário o que segue:

|   |                          |
|---|--------------------------|
| <i>Introdução</i>                                 | Luís de Montalvor        |
| Para os <i>Indícios de Ouro</i> (poemas)          | Mário de Sá-Carneiro     |
| <i>Poemas</i>                                     | Ronald de Carvalho       |
| <i>O Marinheiro</i> (drama estático em um quadro) | Fernando Pessoa          |
| <i>Treze sonetos</i>                              | Alfredo Pedro Guisado    |
| <i>Frisos</i> (prosas)                            | José de Almada Negreiros |
| <i>Poemas</i>                                     | Côrtes-Rodrigues         |
| <i>Opiário e Ode Triunfal</i>                     | Álvaro de Campos         |

<sup>70</sup> MOISÉS, Carlos Felipe. *Roteiro de leitura: Mensagem de Fernando Pessoa*. São Paulo: Ática, 1996, p. 22. [grifos do original]

<sup>71</sup> Conforme observações de João Gaspar Simões, a *Revista* não cobriu as despesas de impressão com a venda dos 600 exemplares. A conta da tipografia foi enviada ao pai de Mário de Sá-Carneiro junto com a conta de *Céu em fogo*, que também acabara de ser impresso. Como não haveria suporte paterno para a impressão do número 3, os planos de Sá-Carneiro e de Pessoa tiveram que ser adiados. SIMÕES, op. cit., p. 244.

Dos textos presentes neste volume da Revista, interessam, sobremaneira, por constituírem-se experimentações modernistas, os de Álvaro de Campos. Um deles, **Opiário**, é dedicado a Mário de Sá-Carneiro e fingidamente — para usar um termo bem pessoano — escrito em março de 1914 a bordo de um navio, no Canal de Suez. Entretanto, para esta primeira edição da *Revista Orpheu*, não estava prevista a contribuição de Campos, o que é explicado pelo próprio Pessoa, em carta a Casais Monteiro<sup>72</sup>:

foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugerí então a Sá-Carneiro que eu fizesse um poema “antigo” do Álvaro de Campos — um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o **Opiário**, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caeiro.<sup>73</sup>

**Ode Triunfal**, de Álvaro de Campos, exalta a máquina, o progresso em que a Europa está envolta. O poema retrata o movimento intenso e constante da máquina, seu som ao mesmo tempo inebriante e ensurdecador:

Eia! eia! eia!  
 Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!  
 Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!  
 Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!  
 Eia todo o passado dentro do presente!  
 Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!  
 Eia! eia! eia!  
 Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!  
 Eia! eia! eia, eia-hô-ô-ô!  
 Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeia, engenho-me.  
 Engatam-me em todos os comboios.  
 Lçam-me em todos os cais.  
 Giro dentro das hélices de todos os navios.  
 Eia! eia-hô eia!  
 Eia! sou o calor mecânico e a eletricidade!<sup>74</sup>

Sobre **Ode Triunfal**, observa o próprio Pessoa, em carta de 4 de março de 1915, a Côrtes-Rodrigues, o que segue: “Na lista da colaboração da revista [...] vão duas poesias do meu *filho* Álvaro de Campos — o homem da ode de cuja terminação (descritiva da noite) você tanto gostava. Uma das poesias é aquela *Ode Triunfal* (o canto das máquinas e da civilização moderna) que você já conhece. A

<sup>72</sup> Datada de 13 de janeiro de 1935.

<sup>73</sup> PESSOA, *Obras em prosa*, p. 97.

<sup>74</sup> PESSOA, *Obra poética*, p. 311.

outra é uma poesia anterior (que é posterior) do mesmo cavalheiro.”<sup>75</sup>

Ao retornar de uma viagem, Álvaro de Campos escreve ao diretor do *Diário de Notícias*, em carta de 04 de junho de 1915, sobre sua atuação em *Orpheu 1* e sobre os equívocos do jornal ao classificar como futuristas tanto o livro de Mário de Sá-Carneiro, quanto a *Revista Orpheu*. Segundo ele, “Nenhum futurista tragaría o *Orpheu*”. E acrescenta sobre sua **Ode Triunfal**:

A minha **Ode Triunfal**, no 1º número do *Orpheu*, é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização — e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas. Eu, de resto, nem sou interseccionista (ou paúlco) nem futurista. Sou eu, apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações.<sup>76</sup>

Entre as publicações da *Orpheu 1*<sup>77</sup> e da *Orpheu 2*, o retrato político português modifica-se: em 14 de maio de 1915, numa revolta organizada pelo exército, o governo do general Pimenta de Castro é interrompido; o presidente, Manuel de Arriaga, é deposto e substituído por Teófilo Braga. Alinha-se a esse acontecimento a revolta do povo português à possibilidade de participação de Portugal na guerra, aliando-se à Inglaterra — apesar do Ultimatum Inglês anos antes.

No decorrer dos três meses que separam os dois números do *Orpheu*, a situação política de Portugal agrava-se subitamente. É certo que o período anterior, do outubro de 1914 à primavera de 1915, já foi agitado por movimentos de insurreição, de direita e de esquerda, seguidos de restaurações autoritárias. Mas em 14 de maio se dá verdadeira revolta, organizada por parte do exército [...].<sup>78</sup>

É nessa atmosfera que surge o segundo volume da *Revista Orpheu*. Na segunda edição, a capa não apresenta qualquer ilustração, apenas *Orpheu* em maiúsculas e 2, logo abaixo. O subtítulo já não traz mais “Brasil” e mudam os diretores da Revista — de Ronald de Carvalho e Luís de Montalvor para Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Esse número conta com a publicação de quatro desenhos de Santa-Rita Pintor e oito textos, como registramos a seguir:

<sup>75</sup> PESSOA, *Obras em prosa*, p. 413. [grifos do original]

<sup>76</sup> PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, p. 166.

<sup>77</sup> Sobre a capa da *Orpheu 1*, escreve Bréchon (op. cit., p. 267): “Foi José Pacheco quem desenhou a capa do nº 1 da revista: uma mulher nua, de cabelos longos, braços abertos em cruz, ladeada por dois círios gigantescos cuja chama se ergue muito alto. Qual o simbolismo dessa figura e que relação tem com o mito de *Orpheu*? Ao que parece, ninguém comentou”.

<sup>78</sup> BRÉCHON, op. cit, p. 274.

|   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| <i>Poemas inéditos</i>                          | Ângelo de Lima                      |
| <i>Poemas sem base</i>                          | Mário de Sá-Carneiro                |
| <i>Poemas</i>                                   | Eduardo Guimarães                   |
| <i>Atelier (novela de vertigem)</i>             | Raúl Leal                           |
| <i>Poesias</i>                                  | Violante de Cisneiros <sup>79</sup> |
| <i>Ode Marítima</i>                             | Álvaro de Campos                    |
| <i>Narciso (poemas)</i>                         | Luís de Montalvor                   |
| <i>Chuva oblíqua (Poemas interseccionistas)</i> | Fernando Pessoa                     |

**Chuva Oblíqua**, de Fernando Pessoa, é a representação por excelência de um dos -ismos criado pelo poeta: o *Interseccionismo* ou *Paulismo*, já que menciona o próprio poeta não haver, entre um e outro, grandes diferenças — o que Álvaro de Campos confirma em carta ao editor do *Diário de Notícias*. O poema, datado de 8 de março de 1914, entrelaça realidade e impressões que se mesclam, as quais se fundem em outras realidades e impressões desenvolvidas pelos sentidos. A *Breve História da literatura portuguesa* define o Interseccionismo como “O sensacionismo que toma consciência de cada sensação de ser, na realidade, construída por diversas sensações mescladas.” Nesse mesmo sentido, refere ainda a *Breve História* que o Paulismo

consiste numa espécie de libertação da imagem, que prescinde do encadeamento lógico-racional e de uma descodificação mais ou menos precisa, interpretando as categorias morfológicas, violando a sintaxe, abusando da frase nominal ou infinitiva e de certos truques já caros aos simbolistas, como a hierarquização recíproca dos termos através do jogo tipográfico de maiúsculas e minúsculas...<sup>80</sup>

Nessa perspectiva, *grosso modo*, o Interseccionismo revela-se pela estrutura como o poema é construído; o Paulismo, pela forma como se constrói a imagem no texto. Para exemplificar essa visada, em **Chuva Oblíqua** encontra-se a sobreposição/interpenetração de imagens, na produção do apagamento de limites entre um porto físico, que o olho vê, e um porto onírico, difuso na dimensão do sonho. Observe-se um trecho do poema:

Súbito toda a água do mar do porto é transparente  
 E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,  
 Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,  
 E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa  
 Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem

<sup>79</sup> Pseudônimo de Côrtes-Rodrigues. Entre os colaboradores, é a única voz “feminina” presente na Revista.

<sup>80</sup> *BREVE História da literatura portuguesa: períodos literários*. Coimbra: Texto, 1999, p. 98.

E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,  
E passa para o outro lado da minha alma...<sup>81</sup>

Todavia, não são os textos pessoais que causarão *frisson* tanto no primeiro número de *Orpheu* quanto no segundo; os poemas que mais causam estranhamento são os de Mário de Sá-Carneiro. Segundo Bréchon, seu poema **16**, publicado no primeiro volume da *Revista Orpheu*, “Investe não contra a moral, mas contra a razão. Sua linguagem poética, que pretende ser cubista, ou ‘interseccionista’, e que anuncia a dos surrealistas, foi pelos críticos considerada ‘futurista’, com suas metáforas absurdas, suas impressões justapostas, suas frases de sintaxe pouco usual.”<sup>82</sup>

Mesmo o **Opiário**, de Álvaro de Campos, não é tão arrebatador quanto o poema **16**, de Sá-Carneiro. A repercussão da Revista é tamanha que, em carta de 4 de abril de 1915 a Côrtes-Rodrigues, Pessoa exclama: “somos o assunto do dia em Lisboa; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente — mesmo extraliterária — fala no *Orpheu*.”<sup>83</sup> Diz ainda Fernando Pessoa, acerca da arte do grupo de *Orpheu* como característica do primeiro Modernismo português:

Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada — acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitanismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa.<sup>84</sup>

A terceira *Revista Orpheu*, que só veio a ser publicada muitos anos mais tarde, quando alguns dos antigos colaboradores já haviam falecido, tinha em seu sumário:

|                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| <i>Poemas de Paris</i>            | Mário de Sá-Carneiro                     |
| <i>Após o Rapto</i>               | Albino de Menezes <sup>85</sup>          |
| <i>Textos desconhecidos</i>       | D. Tomás de Almeida<br>Castelo de Morais |
| <i>A morte de um fauno</i>        | Augusto Ferreira Gomes                   |
| <i>Gládio</i><br><i>Além-Deus</i> | Fernando Pessoa                          |
| <i>Cena do ódio</i>               | Almada Negreiros                         |
| <i>Para além doutro oceano</i>    | C. Pacheco                               |

<sup>81</sup> PESSOA, *Obra poética*, p. 113-114.

<sup>82</sup> BRÉCHON, op.cit., p. 272. [aspas do original]

<sup>83</sup> PESSOA, *Obras em prosa*, p. 414. [grifos do original]

<sup>84</sup> PESSOA, op. cit., p. 408.

<sup>85</sup> Pseudônimo de Alfredo Guisado.

A impressão do número 3 da Revista estava sob responsabilidade de Mário de Sá-Carneiro, que contava com o generoso patrocínio de seu pai. Contudo, em vista dos problemas financeiros enfrentados pelo pai, este se nega a cobrir as despesas de impressão. No prelo desde 1915, em 1935, Almada Negreiros tenta finalmente publicar a Revista. Mas é só em 1983 que esse projeto finalmente é executado por José Augusto Seabra, a partir das provas tipográficas de 1915 que estavam com Casais Monteiro e Alberto Seabra — poetas da *Presença* —, que tinham publicado alguns dos textos que compunham a *Orpheu 3*.

Os três números da Revista uniam diferentes produções e/ou projetos que tinham em comum a transgressão. Sá-Carneiro e Pessoa são os arautos que revelam o denso propósito que o Orfismo abrigava em si, no que se refere ao radicalismo: articulando todos esses elementos, resultam textos provocadores da subversão da ordem e da lógica presentes. Essa proposta de ruptura é que contribuirá, então, para a formação de uma nova etapa na literatura portuguesa, que convencionamos chamar Modernismo.

## 2 UMA CARTOGRAFIA DA SINCERIDADE

Levando em conta que Sá-Carneiro parte de Portugal em 1912, as cartas trocadas com o amigo farão com que permaneçam ligados — e a par das “novidades”. Nesse sentido, é pela correspondência de Sá-Carneiro que Pessoa será informado dos movimentos culturais correntes em Paris, além de serem também o instrumento pelo qual ambos discutirão suas estéticas e analisarão seus textos. De acordo com Bréchon,

É em Paris que Sá-Carneiro se vai tornar no que é; e levará ao amigo, através das cartas, “os tempos que correm”: o cubismo, o futurismo, os balés russos, tudo o que vai ser em breve o dadaísmo, o “espírito novo” de Apollinaire, o surrealismo. Dar-lhe-á igualmente consciência cosmopolita européia, que transcende as duas culturas entre as quais Pessoa se divide. Mas Sá-Carneiro, na busca febril do segredo do seu ser, oferecer-lhe-á sobretudo o modelo de poeta em que ele próprio gostaria de se tornar, empenho sem compromisso, na busca do absoluto, até a loucura e a morte.<sup>86</sup>

Esse diálogo que se estabelece entre movimentos vanguardistas, a Sá-Carneiro e a Pessoa interessa muito, porque além de expressar a efusiva recepção — afinal, não é por acaso que o poeta escolheu Paris como sua nova morada —, demonstra como esses autores se “apropriaram” dessas novas idéias na criação da *Orpheu* e em seus próprios trabalhos. Em carta de 10 de março de 1913, meses antes do início das discussões sobre a elaboração da Revista, Sá-Carneiro se pronuncia acerca do Cubismo:

confesso-lhe, meu caro Pessoa, que *sem estar doído*, eu acredito no cubismo. Quero dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam, em vez de reduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas, antes, interpretar *um sonho*, *um som*, *um estado de alma*, *uma deslocação do ar* etc. Simplesmente levados a exageros de escola, lutando com as dificuldades duma ânsia que, se fosse satisfeita, seria genial, as suas obras derrotam, espantam, fazem rir os levianos. Entretanto, meu caro, tão estranhos e incompreensíveis são muitos dos sonetos admiráveis de Mallarmé. E *nós* compreendemo-los. Por quê? Porque o artista foi genial e realizou a sua intenção. Os cubistas talvez ainda não a realizassem. Eis tudo.<sup>87</sup>

Dos contatos vanguardistas que nos interessam, no caso de Sá-Carneiro e os de sua Geração, está o Futurismo e o *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, cuja proposta primeira, especificamente, é a rejeição do passado, do academismo, e a destruição das tradições. Esse *Manifesto* incentiva o verso livre, sem metrificacão rígida, a destruição da sintaxe, por meio do uso livre das palavras e do verbo

---

<sup>86</sup> BRÉCHON, op. cit., p. 166.

<sup>87</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 81.



conjugado sempre no infinitivo, a abolição do adjetivo, do advérbio e da pontuação, o emprego de substantivos duplos. Dessa forma, conclama ao abandono da Gramática Normativa. Além disso, entre as temáticas preferidas de Marinetti, encontram-se a glória à velocidade e à tecnologia. Tais aspectos se concretizam na concepção futurista, através do que, segundo Neide Rezende, Marinetti entendia por “*imaginação sem fios, as palavras em liberdade*, o vínculo entre as imagens através das analogias”<sup>88</sup>. Sobre o Futurismo, expressa Lucia Helena: “com o significado de ‘consciência do futuro’, o termo *futurismo* é anterior a Marinetti, mas é ele quem lhe atribui o sentido que hoje possui: o de ser uma nova forma de *arte e ação*, uma “lei de higiene mental”, um movimento que pretende ser ‘antitradicional, renovador, otimista, heróico, dinâmico, e que se ergue sobre as ruínas do passadismo’”.<sup>89</sup>

Daí porque o verso livre, a destruição da sintaxe, a abolição do adjetivo, do advérbio, da pontuação, *a imaginação sem fios, as palavras em liberdade* acabaram por firmar — e afirmar — o que se convencionou chamar por Modernismo, dentre os períodos literários, imprimindo o caráter de mudança de rumos, ou ruptura com a tradição estabelecida. Consideramos Mário de Sá-Carneiro como um dos integrantes da *Orpheu* que mais ousou com seu trabalho. Exemplo é o poema **Manucure**, nítido pastiche futurista às cartas de Marinetti. Elaborado especialmente para o segundo volume da *Revista Orpheu*, causou imenso estranhamento, já que “as colagens, os versos compostos de números, os versos em linhas onduladas na página, todos esses artifícios, então desconhecidos em Portugal, davam a esses textos um ar vanguardista”<sup>90</sup> bastante provocador:

---

<sup>88</sup> REZENDE, Neide. *A semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática, 1993, p. 28. [grifos do original]

<sup>89</sup> HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguardas*. 3.ed. [2 imp]. São Paulo: Ática, 2000, p. 17. [aspas do original] O trecho entre aspas corresponde a uma citação de Marinetti, expressa em *Guerra sola igiene del mondo*, de 1915.

<sup>90</sup> BRÉCHON, op. cit, p. 275.

Por último desdobra-se a folha dos anúncios...  
 — Ó emotividade zebrante do Reclamo,  
 Ó estética futurista — *up-to-date* das marcas comerciais,  
 Das firmas e das tabuletas!...

**LE BOUILLON KUB**  
**VIN DÉSILES**  
**BELLE JARDINIÈRE**

**FONSECAS,**  
**SANTOS & VIANNA**

**HUNTLEY & PALMER**

**“RODDY”**

*Joseph Paquin, Bertholle & C.<sup>co</sup>*

**LES PARFUMS DE COTY**

**SOCIÉTÉ GÉNÉRALE**

**CRÉDIT LYONNAIS**

**BOOTH LINE**    **NORDDEUTSCHER LLOYD**

**COMPAGNIE INTERNATIONALE DES WAGONS LITS**  
**ET DES GRANTS EXPRESS EUROPÉENS**

E a esbelta singeleza das firmas, LIMITADA.

.....  
 .....  
 Tudo isto, porém, tudo isto, de novo eu refiro ao Ar  
 Pois toda esta Beleza ondeia lá também:  
 Números e letras, firmas e cartazes —  
 Altos-relevos, ornamentação!... —  
 Palavras em liberdade, sons sem-fio,

**Marinetti + Picasso = PARIS <SANTA RITA PIN-**  
**TOR + FERNANDO PESSOA**  
**ÁLVARO DE CAMPOS**  
**!!!!<sup>91</sup>**

Além das brincadeiras gráficas, características do Futurismo, com as “palavras em liberdade” que o próprio poema menciona, há uma relação direta com Marinetti e Picasso — com seu Cubismo — que serão manifestos por Santa-Rita Pintor e o futurista dos pessoanos: Álvaro de Campos.

Levando em conta a importância dessa correspondência para os amigos, para os poetas e, conseqüentemente, para a literatura modernista portuguesa que se insurgirá, em parte influenciada pelo que se discutirá nesses textos, as cartas

<sup>91</sup> SÁ-CARNEIRO, *Obra...*, 1995, p. 142.

contextualizam aquele momento, circunstâncias e [des]ânimos, e instigam reflexões tanto no emissor quanto no destinatário. O conteúdo das cartas será muito importante para contextualizar a literatura modernista, uma vez que expande o objeto estudado. Também são relevantes para os estudos — sejam biográficos ou estilísticos — desses dois escritores, bem como para as investigações sobre os do *Orpheu*. Material obrigatório, poderíamos acrescentar. Assim, interessa frisar que

As cartas são o grande fixador da experiência. O tempo pode erodir os sentimentos e criar a indiferença, mas as cartas servem para nos provar o quanto já estivemos envolvidos. São os fósseis dos sentimentos. É por isso que os biógrafos as valorizam tanto: são a única via que lhes permite ter algum contato sem mediação com a experiência direta. Tudo o mais que cai em suas mãos é estagnado, remoído, contado e recontado, dúbio, inautêntico e suspeito. Apenas quando lê as cartas de alguém o biógrafo sente sua presença plena, e só quando cita suas cartas consegue transmitir a seus leitores a sensação de apresentar-lhes a vida capturada. E algo mais: o sentimento de transgressão produzido pela leitura de cartas que não se destinavam aos seus olhos. Ele permite ao leitor ser *voyeur* junto com ele, bisbilhotar junto com ele, revistar gavetas, apossar-se do que não lhe pertence. O sentimento não é totalmente prazeroso. A bisbilhotice acarreta certo desconforto e mal-estar: ninguém gostaria que aquilo acontecesse consigo próprio.<sup>92</sup>

Em certa medida, as cartas endereçadas a Fernando Pessoa são uma continuação do projeto literário de Sá-Carneiro. Este tem a intimidade forjada pela sensação exposta em seu estilo, quer dizer, a sonoridade das palavras, bem como as imagens construídas, fazem com que o leitor percorra com o eu-lírico a vertigem, o colorido e a desintegração do sujeito. De acordo com Fernando Paixão, “é pelo ‘estilo’ que ele se propõe a sofrer, sonhar, morrer. Esse movimento, ao mesmo tempo em que se apresenta dividido, cindido nas emoções, denuncia uma sensibilidade exposta, descarnada.”<sup>93</sup>. E se o poeta joga com a construção do poema, a fim de despertar, motivar a sensação — projeto no qual o poeta se engaja e que Fernando Pessoa considera ser a “única realidade da vida”<sup>94</sup> —, é por esse viés, o da sensação, que o mundo e seu contexto são percebidos por Sá-Carneiro<sup>95</sup>. Além disso, segundo Roland Barthes, “o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento”<sup>96</sup>. Não obstante, trata-se de uma produção literária que se volta à racionalidade — o que, de acordo com Fernando

<sup>92</sup> MALCOLM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Trad. Sérgio Franksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 117-118.

<sup>93</sup> PAIXÃO, op. cit., p. 24.

<sup>94</sup> PESSOA, op. cit., p. 431.

<sup>95</sup> Em outras palavras, como diz Fernando Pessoa na voz de Álvaro de Campos, em *Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir...* “Sentir tudo de todas as maneiras.” PESSOA, *Obras poéticas*, 2005, p. 406.

<sup>96</sup> BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 10-11.

Guimarães<sup>97</sup>, resgata o tom teórico, típico da produção moderna.

Em uma das cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, percebemos, pelo seu conteúdo, um emissor descontente, diferente do “Mário de 1913” — um Mário ficcional, é claro, pois a presença do artigo definido masculino singular remete a uma terceira pessoa, desmembrada do eu-sujeito. O Mário que escreve escreve a um destinatário conhecido, parceiro de idéias artístico-literárias, confessor, conselheiro — e, por vezes, crítico literário. Observemos: “Meu querido Amigo, não sei por que eu já não venho ao Café Riche, talvez porque na mesa do fundo — ali, ao canto, onde um “monsieur décoré” se embebe de *Temps* — receie encontrar o Sá-Carneiro, o Mário, de 1913, que era mais feliz, pois acreditava ainda na sua desolação... Enquanto que hoje...”<sup>98</sup>

Mesmo que para escrever o autor se valha de elementos biográficos ou do cotidiano, transportados para o campo ficcional, tais elementos se alteram. Desse modo, podemos definir como equivocada a identificação/transposição entre autor e personagem, se entendermos que o sentido, a experiência pessoal sofrem um efeito de deformação quando presentes na escrita. São relevantes as palavras de Sérgio Vilas Boas acerca das cartas, as quais, para ele,

são fontes *primárias*, com a vantagem de às vezes constituírem arquivo de comunicação original. Isso não as livra do problema do viés, nem garante que o que dizem seja verdadeiro ou transmita os sentimentos mais autênticos de quem as escreveu.

Um texto epistolar pode desvendar a identidade tanto do remetente quanto do destinatário. O remetente exprime uma visão de mundo, sua auto-imagem (pelo menos o que é ou gostaria de ter sido), e o grau de intimidade entre os dois determina a linguagem utilizada.<sup>99</sup>

Levando em conta o exposto por Vilas Boas, podemos perceber o grau de intimidade referido pelo estudioso nas cartas de Sá-Carneiro ao amigo pelo tom cordial, de ratificação às propostas/críticas/sugestões de Pessoa, sobretudo quando este se referia aos poemas enviados pelo primeiro para avaliação acerca da qualidade dos escritos. Desse modo, encontramos o uso da hipérbole na expressão “tem [...] mil vezes razão”, bem como podemos contextualizar a gênese de seus poemas:

Quanto ao resto tem meu amigo mil vezes razão. Entanto poucas emendas farei na poesia. É que, como muitos pais, a estimo pelos seus defeitos que não podia deixar de ter em

<sup>97</sup> GUIMARÃES, op. cit., p. 33-34.

<sup>98</sup> SÁ-CARNEIRO, *Correspondência...*, p. 358-359. [aspas e grifos do original]

<sup>99</sup> VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002, p. 57-58.

virtude da forma como foi feita. Eu não tinha plano algum quando a comecei. Esperava o Santa-Rita na terrasse dum café. Passou uma rapariga de preto. Eis tudo. E o que nunca supus foi que a concluísse e, muito menos, que ela saltasse para o vago. Foi um divertimento, em suma. E a imitação de Cesário Verde — como se passava dum puro divertimento sem manhã — foi propositada! Mau gosto é claro. Mas eu estava a brincar. Simplesmente da brincadeira nasceu algumas belezas. E aproveite-a. Não lhe dando importância, apenas estimando-a.<sup>100</sup>

Além disso, a confiança depositada em Pessoa no que se refere à qualidade literária, para além de pedir sua opinião, enfatiza graficamente que o amigo tem livre arbítrio para alterar a pontuação do texto “como melhor entender”:

Rogo-lhe que me diga a sua impressão total apontando os defeitos que, é claro, existem. Mas julgo-o entanto suficientemente amadurecido. Como vê, modifiquei inteiramente o final tornando-o o mais vago que pude. Enfim, uma das suas admiráveis críticas — mas sem desculpas. Fale-me das frases que aponto e outras que destaque. As provas, o meu amigo as verá como ofereceu. *A pontuação fica a seu arbítrio.* Modifique-a como melhor entender e sem receio. O mesmo com as frases em itálico.<sup>101</sup>

Um nível acima da intimidade epistolar, no caso analisado, é importante levar em conta que, ao escolher manipular e reescrever sua experiência pessoal de modo a atender suas necessidades poéticas, deformando e racionalizando, cria outras experiências, não mais, necessariamente, as suas. No caso de Sá-Carneiro, a melancolia vertida em tédio, tantas vezes expressa em sua correspondência e divisada em seus poemas, faz com que estejamos propensos a acreditar que tanto o ser de papel das cartas a Pessoa, quanto o ser de papel de seus poemas sejam o mesmo enunciador: Mário de Sá-Carneiro. Essa afirmativa desconsideraria a natureza ficcional que um texto adquire a partir do momento em que é escrito. “Quantas vezes em frente dum espelho — e isso já em criança — eu não perguntava olhando a minha imagem: ‘Mas o que é ser-se eu, o que sou eu?’”. E sempre nestas ocasiões, de súbito me desconheci, não acreditando que eu fosse eu, tendo a sensação de sair de mim próprio. Concebe isto?”<sup>102</sup>

Se considerarmos que, especificamente no caso de Sá-Carneiro, os fatos biográficos nutrem sua literatura — afinal, recordemos as palavras de Perrone-Moisés: seu suicídio prolonga e conclui a sua obra —, o texto ficcional é tido como autobiográfico, algo como poder rastrear a partir do espólio do escritor os indícios que o levariam ao suicídio, sobretudo porque, particularmente no trabalho poético de Sá-Carneiro, o tédio e a melancolia predominam como eixo temático. Seria como se

<sup>100</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 85.

<sup>101</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 82. [grifos do original]

<sup>102</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 63.

eu-autor e eu-lírico se fundissem, como se o projeto poético do poeta se sobrepusesse à sua vida, como se sua vida fosse para executá-la, como numa única apresentação, o *gran finale*.

Antes de seguirmos com as análises sobre essa [não] tentativa de separar autor de texto, cabe tecermos mais alguns comentários sobre as cartas trocadas pelos dois amigos da *Orpheu*, uma vez que, como lembra Hamburger<sup>103</sup>, a carta se configura como um documento histórico que testemunha sobre uma pessoa. No caso de Mário de Sá-Carneiro, conforme Maria Aliete Galhoz, sua

correspondência [...] conta o itinerário de sua vida exterior passo a passo, do discorrer de seu cotidiano e, igualmente, mostra em todos os seus recônditos a agitação do seu mundo interior, o desconforto do seu físico mal aceite [...] sonhos de glória, a inquietação da alma por um ideal de Beleza que o acumulasse e, ensombrando-o sempre, a certeza de se "não ver nunca no futuro", como que já sentindo-se votado, fatalmente, ao fulgor e à brevidade. A perda de parte da fortuna do pai e o esposar-se o segundo casamento deste e a partida para a África já rondando a meia idade e o desfazer-se, por isso, da casa que mesmo sem mãe lhe fora um lar, abalaram Mário de Sá-Carneiro e são marcas que passam discretamente e totais nessas confidências cada vez mais desoladas e lúcidas que vai fazendo ao amigo dilecto.<sup>104</sup>

Como já mencionado, as cartas que conhecemos enviadas por Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa apresentam teor pessoal, mas não é apenas a esse espaço que as correspondências se limitam. Transitam entre outras artes, literaturas, idéias, produções crítico-literárias, sugestões/opiniões/pareceres sobre suas próprias produções. Como numa conversa *tête-à-tête*, encontramos um Sá-Carneiro menos disposto à produção, como na carta de 31 de dezembro de 1912:

Você vai me perdoar. À sua admirável carta, à sua longa carta, eu vou-lhe responder brevemente, desarticuladamente. É que no instante actual atravesso um período de "anestesiamento" que me impede de explicar ideias. Este anestesiamento resume-se em levar uma vida oca, inerte, humilhante — e doce contudo. Outros obtêm essa beatitude morfinizando-se, ingerindo álcool. Eu não; procedo doutro modo: saio de manhã, dou longos passeios, vou aos teatros, passo horas nos Cafés. Consigo expulsar a alma. E a vida não me dói. Acordo momentos, mas logo ergo os lençóis sobre a cabeça e de novo adormeço. No entanto quero que esta letargia acabe. E fixei-lhe o termo para justamente de hoje a uma semana...<sup>105</sup>

Mesmo que esse trecho nos remeta às intermináveis crises do autor, que serão cada vez mais freqüentes nos quatro anos subseqüentes, percebemos o conteúdo epistolar como sendo, em certa medida, um repositório de idéias e impressões do "amadurecimento" da personalidade no que se refere ao que

<sup>103</sup> HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 229.

<sup>104</sup> GALHOZ, Maria Aliete. Itinerário humano de Mário de Sá-Carneiro. In: OLIVEIRA, António Braz de (Coord.). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990, p. 15-16.

<sup>105</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 48.

estimulará a fruição estético-literária. Nesse caso, a descrição do “estado de ânimo” do poeta — mesmo que seja o estado de ânimo registrado na carta — importa como indicativo de criação/produção literária: “No entanto, ultimamente, vou passando um pouco melhor, muito pouco, aliás. Por quê? Sem motivos, como sem motivos as crises se agravam. São talvez influências subconscientes, e a atmosfera, o perfume do ar, a cor do céu, as pessoas que em redor de nós circulam — têm talvez império sobre o nosso estado.”<sup>106</sup>

É no espaço epistolar que Sá-Carneiro expõe — ou talvez esboce — seus projetos, suas pretensões, angústias e necessidades. É também aí que discute e analisa o que apresenta ao amigo, como podemos perceber nos exemplos que seguem:

É livro que levará meses a ser trabalhado na rua e semanas a ser escrito. Justamente o “ideal” para o período que atravesso. Com efeito eu vou vivendo com uma “tensão” muito elevada que não me permite fixidez. Mas “fixidez” para escrever esse volume arranjá-la-ei facilmente porque, em números positivos, é coisa para, no total, não exceder 30 dias de trabalho de banca.<sup>107</sup>

No que lhe escrevo há frases que gosto deveras: “Os meus lábios de ânsia sofriam já de saudade dos beijos que lhe iam dar”. É a idéia de saudade antes da posse que eu acho qualquer coisa de trágico e grande — “ter saudade já do futuro”. “A minha alma era um disco de ouro” agrada-me também pois me dá a impressão de uma grande alegria e entusiasmo. Gosto da nota dos girassóis e depois da expressão “Verguei-me” que estabelece uma *ligação indefinida* entre as duas frases porque é das flores que se diz que elas “se vergam”.<sup>108</sup>

A leitura do sujeito ficcional em Sá-Carneiro, conforme suas próprias cartas pessoais, leva-nos a perceber que tais textos são vestidos [ou revestidos] de máscaras: há um destinatário definido, um percurso premeditado para a construção do texto<sup>109</sup>, e *objetivos* ali presentes. Além do mais, o texto sempre será fractal<sup>110</sup>, registrará nele uma face — escolhida pelo autor — de um único momento, ou, ainda, um mosaico de muitos. Desse modo, a afirmativa de Alexei Bueno, na introdução às

<sup>106</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 40. Carta de 2 de dezembro de 1912.

<sup>107</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 58. [aspas do original]

<sup>108</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 67. [aspas do original]

<sup>109</sup> Na carta acima citada, Sá-Carneiro enfatiza não cuidar muito com a estética da referida correspondência, talvez não tenha feito versão final, conforme destaca como costume em cartas anteriores.

<sup>110</sup> Recuperamos o estudo a que se refere Felipe Pena, sobre a teoria de fractais nos estudos biográficos. Conforme o estudioso, “Definir a identidade do biografado em explicações coerentes e totalizantes está definitivamente fora de propósito. Mas fraccionar essa identidade e múltiplas e similares identidades, em simetria de escala e recorrência de possíveis padrões parece ser uma boa opção. A identidade é descentrada e fragmentada. Tem lugar contradições e esquizofrenias. Classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, raça e outras tantas identificações formam uma estrutura complexa, instável e, muitas vezes, deslocada. Nas contradições e deslocamentos estão os fractais da identidade.” PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004, p. 62.

*Obras completas* de Sá-Carneiro, é elucidativa: “Qualquer leitor que se aventurar à seqüência completa dessa correspondência perceberá, em determinado momento, como ela quase se transforma num emocionante romance epistolar, e terá a fugidia impressão de que as *Cartas a Fernando Pessoa* constituem a maior obra de ficção de Mário de Sá-Carneiro.”<sup>111</sup>

Em movimento paralelo, da correspondência de Ana Cristina Cesar igualmente emerge o jogo do fingir epistolar, que contribui para que observemos as cartas carneirianas com semelhante olhar desconfiado: Ana C. usa as cartas como literatura, a correspondência torna-se um campo oficial como o literário, desvestindo-se do caráter confessional/pessoal. O uso da carta — ou uma *anticarta*<sup>112</sup> —, como pertencente ao campo literário, é uma espécie de “engodo” para o leitor, pois, dada como literatura, a correspondência não pode ser lida como documento pessoal: *literatura não é documento*. Em texto crítico de Ana C., intitulado *O poeta é um fingidor* e publicado em 30 de abril de 1977, no *Jornal do Brasil*, estampa-se um parecer desconfiado a respeito das correspondências:

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é muito simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, como toda a possível sinceridade verbal: o *eu* da carta corresponderia, por princípio, ao eu “verdadeiro”, à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranqüila do *eu*.

A literatura mexe com essa contradição: desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para poder dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero — mesmo que a afirme explicitamente.<sup>113</sup>

As considerações de Ana C. nos conduzem à afirmativa de que tudo é um efeito do discurso — tudo são construções, construções de identidades. Nesse sentido, a verdade se torna o que o eu diz ser verdade. Tomemos por exemplo as cartas de Rainer Maria Rilke, em *Cartas a um jovem poeta*. No prefácio à edição, escreve Nei Duclós que as cartas de Rilke se ocupam da natureza de sua literatura, do processo criativo. Além disso, as cartas trocadas com Franz Xaver Kappus falam de literatura sem aparente exercício prévio, ambos mantêm uma correspondência pessoal permeada, também, de questões e preocupações literárias. Conforme

<sup>111</sup> BUENO, Alexei. Introdução. In: SÁ-CARNEIRO, Mário. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 21-22. [grifos do original]

<sup>112</sup> CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999b, p. 132.

<sup>113</sup> CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999a, p. 202.



Duclós, “de literatura, propriamente, pouco falam as cartas. Podem ser resumidos os conselhos do poeta em algumas linhas: escrever só por absoluta necessidade, evitar temas sentimentais e formas comuns, escolher as sugestões oferecidas pelo ambiente, a imaginação e a memória, não dar importância aos críticos, não ler tratados de estilo.”<sup>114</sup>

No caso de Sá-Carneiro, o escritor português supera esse patamar. Levando em conta que ele e Pessoa compartilham das mesmas idéias literárias e artísticas e que se inscrevem em um período de inovações e renovações culturais portuguesas, além do estreitamento afetivo que se percebe em sua correspondência, tanto a literatura nacional quanto a que ambos produzem detêm relevância no conteúdo epistolar. Ambos dividem os mesmos sentimentos, como declara Sá-Carneiro: “Cria que compreendo e, melhor, *sinto* muito bem a tragédia que me descreve, tragédia em que eu tanta vez ando embrenhado. É uma coisa horrível! Um abatimento enorme nos esmaga, o pensamento foge-nos e nós sentimos que nos faltam as forças para o acorrentar. Pior ainda: *sentimos que se nos dessem essas forças, mesmo assim não acorrentaríamos.*”<sup>115</sup>

Além do mais, para Sá-Carneiro, os laços mantidos com o amigo têm valor significativo, afinal, ele se sente duplamente exilado, deslocado<sup>116</sup>. Exilado<sup>117</sup> de seu país, mesmo que tenha fixado residência em Paris por vontade própria<sup>118</sup>, e exilado de si mesmo — “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E hoje, quando me sinto, É com saudades de mim”<sup>119</sup>. Pondera Sá-Carneiro: “As suas cartas, meu caro Fernando, essas são, pelo contrário, alguma coisa de profundamente bom que me conforta, *anima*, delícia — elas fazem-me por instantes feliz. Como é bom ter alguém que nos fale e que nos compreende e é bom e sincero, lúcido, inteligente —

<sup>114</sup> DUCLOS, Nei. Prefácio — a ética da solidão. In: RILKE, RAINER MARIA. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2003, p. 15.

<sup>115</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 51. [aspas do original]

<sup>116</sup> SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>117</sup> Em uma de suas muitas cartas ao amigo, Sá-Carneiro afirma que “Vivo isolado, falando a imensa gente. Isso é que é horrível, porque no isolamento ainda acho doçura. Quando chegar a Lisboa nem você calcula a alegria com que o abraçarei a si e a mais meia dúzia de amigos, intelectuais, e não intelectuais [...]”. (SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 96.)

<sup>118</sup> Mudanças culturais e históricas conferiram outros significados ao exílio. Podendo ser uma pena aplicada a perseguidos políticos ou a refugiados, foi prática amplamente utilizada pelos regimes totalitários durante o século XX. Hoje se caracteriza pelo abandono à terra natal, seja por razões econômicas e políticas, seja por questões sociais ou culturais. O exílio se configura, então, o paradigma do homem moderno. (SAID, op. cit., p. 54)

<sup>119</sup> SÁ-CARNEIRO, *Obra...*, p. 61

Grande.”<sup>120</sup>

Essa relação é tão significativa que é marcada textualmente pelo afeto que um sente pelo outro: “Se soubesse como eu estimo o seu espírito, como erguidamente o coloco... Hoje, meu querido Fernando, você é uma das pessoas que mais estimo — não que mais estimo espiritualmente — que *mais estimo*, dum bloco.”<sup>121</sup>; bem como pela exigência — que por vezes norteia a súplica — de resposta a suas cartas: “Escreva-me longamente, dando muitas novas literário-pessoais e seja para mim, além de amigo, crítico intemerato!”<sup>122</sup>

Para continuarmos nossa leitura, é relevante recuperarmos o trabalho de Sophia Angelides que, ao tratar da correspondência entre Tchékhev e Gorki, discute os valores que poderiam ser conferidos às cartas. Conforme a estudiosa, as cartas poderiam funcionar como uma espécie de espelho, que não reflete apenas a personalidade do escritor, mas também o ambiente, o contexto que norteia o trabalho criativo<sup>123</sup>. Por esse viés, é possível aproximar as cartas de Górkí e Tchékhev às *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke, porque ambos os volumes mostram a sensibilidade do escritor que contribui para a formação [e amadurecimento] de seu correspondente. Do mesmo modo que na correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa, não temos as respostas do destinatário.

Nos três casos citados — cartas de Górkí e Tchekhov, Rilke, e Sá-Carneiro e Pessoa —, há o diálogo entre o literário e o extra-literário, escrever cartas no caso dos escritores é correr o risco de navegar pela natural fruição estética, pela experimentação e pela [re]inovação de estilo. Como coerentemente alerta Angelides<sup>124</sup>, a fruição estética manifesta-se inevitável e naturalmente, em graus e níveis diferentes, dado que o discurso do autor está presente na redação das correspondências.

De mais a mais, há a troca de experiências, uma espécie de escrita a quatro mãos. Como afirma Sá-Carneiro em carta de 21 de janeiro de 1913 a Pessoa: “suplico-lhe que me perdoe a maçada que lhe ‘prego’ e que me dê sobretudo a sua opinião. Ela é o melhor incentivo para o meu trabalho, o melhor guia. E quase lhe

<sup>120</sup> SÁ-CARNEIRO, *Correspondência...*, p. 52.

<sup>121</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 72.

<sup>122</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 89.

<sup>123</sup> ANGELIDES, Sophia. *Carta e literatura — correspondência entre Tchékhev e Górkí*. SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). São Paulo: Edusp, 2001, p. 13.

<sup>124</sup> ANGELIDES, op. cit., p. 23.

poderei chamar o meu colaborador.”<sup>125</sup> Se um é capaz de sentir o outro, opinar sobre os versos, em uma amizade tão estreita, vislumbrar um movimento de contribuição para e no texto do amigo parece-nos uma prática natural:

Os seus versos meu querido Fernando são uma maravilha, acredite-me, creia-me, por amor de Deus faça-me a justiça de acreditar que os atinjo e, sobretudo que sou sincero. O “Braço sem corpo”, é uma das coisas maiores, mais perturbadoras, extra-humanas — infinitas, ampliadas que eu conheço. É bem o que nos meus versos eu quero que o artista seja. Os dois 1<sup>os</sup> versos das duas 1<sup>as</sup> quadras são coisas estranhamente admiráveis mas sobretudo a última estrofe fez-me tremer num calafrio alucinador de beleza e de mistério. Eu creio que dificilmente se pode devassar em mais profundidade o desconhecido, dar melhor a ânsia, a perturbação. Coisas como essas não se apreciam, veneram-se.<sup>126</sup>

Por esse mesmo caminho, incentivar a produção e publicação também é uma constante. Como acontece tantas vezes com Sá-Carneiro, os indícios epistolares nos levam a acreditar que Pessoa compartilhava o receio do valor de sua genialidade. O parecer de Sá-Carneiro aos versos do amigo está intimamente atrelado aos movimentos e idéias aos quais se filiam. Destacamos aqui os -ismos pessoanos, dos quais o amigo, em Paris, tinha conhecimento e motivo pelo qual tão enfaticamente incentiva-o em suas idéias:

Em primeiro lugar quero-lhe falar das suas poesias. Elas são admiráveis, já se sabe, mas o que mais aprecio nelas é a sua qualidade. Eu me explico. Os seus versos são cada vez mais *seus*. O meu amigo vai criando uma nova linguagem, uma nova expressão poética e — veja se compreende o que quero significar — conseguiu uma notável força de *sugerir* que é a poesia máxima de suas poesias *sonhadas*.<sup>127</sup>

Em conta disso, o poeta estimula o amigo a finalizar e a publicar os seus poemas. Infelizmente, durante sua vida, Pessoa publicou apenas alguns poucos poemas em revistas esparsas, além de *Mensagem*, dois anos antes de sua morte. O restante de seu trabalho veio a ser conhecido postumamente:

o que é preciso, meu querido Fernando, é reunir, concluir os seus versos e publicá-los não perdendo energias em longos artigos de críticas nem tão-pouco escrevendo fragmentos admiráveis de obras admiráveis mas nunca terminadas. É preciso que se conheça o poeta Fernando Pessoa, o artista Fernando Pessoa — e não o crítico só — por lúcido e brilhante que ele seja.<sup>128</sup>

Do mesmo modo como acontece com Pessoa, Sá-Carneiro duvida de seu trabalho. Em carta de 26 de fevereiro de 1913, ele envia ao amigo, em Lisboa, os

<sup>125</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 62.

<sup>126</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 74. As observações feitas por Sá-Carneiro se referem ao poema **Além-Deus** (PESSOA, op. cit., p. 111-113).

<sup>127</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 62-63.

<sup>128</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 63.

seus “primeiros” versos. Conforme o fragmento da carta, podemos observar que Sá-Carneiro não considera que seu trabalho poético tenha algum tipo de valor — ou duvida disso: *ele não os ama*. O poema a que se refere o poeta chama-se **Simplesmente** e, mais tarde, depois de algumas alterações, fará parte de seu livro *Dispersão*, sob o título **Partida**, o primeiro dos 12 poemas da referida obra. “Eu gosto dos versos que o meu amigo teve a pachorra de acabar de ler. Não lhes dou importância, não os amo — gosto, apenas — porque, por razoáveis que sejam, não são versos escritos por um poeta. Logo, são maus versos.”<sup>129</sup>

É pelo gênero epistolar que Sá-Carneiro apresenta seus projetos de produção. No nosso caso, o que nos interessa recuperar é o contexto no qual elabora *Dispersão*, visto que ele apresenta aos poucos a novidade “de escrever poesia”, manda alguns poemas e, então, tem a idéia de publicá-los em livro. É em carta que ele organiza a disposição e a estrutura de cada poema, o percurso que fará; que articula seus planos e solicita a opinião do amigo. No fragmento da carta que segue, o poeta expõe a Pessoa as circunstâncias em que escreveu o primeiro dos 12 poemas que comporá *Dispersão*, com título homônimo:

Antes de ontem 5ª feira de Ascensão, dia de Santo cá na República, à tarde, quase a dormir, num aborrecimento atroz, alheio, com a cabeça esvaída (dormira muito pouco na noite antecedente) eu estava sentado na terrasse dum Café no Boul dos Italianos. Sem saber como havia de passar o tempo, pus-me a fazer bonecos num papel... e de súbito comecei a escrever versos, mas como que automaticamente. Coisa para rasgar, pensei logo. Se havia disposição má para escrever, era aquela em que eu estava.

A seguir, compus, sem uma rasura, mais de metade das quadras que lhe envio — coisa única em mim que, como sabe, não tenho o trabalho rápido. Li o que escrevera por desfastio e achei-lhe um sabor especial, monótono, quebrado (pela repetição da palavra na rima), boa tradução do estado sonolento, maquinal, em que escrevera estes versos. E ontem, em vista disso, juntei o resto das quadras, mas num estado normal e reflectidamente. Acho isto interessante. **E sobretudo, esses versos, eu, ao lê-los sinto que marcam bem o ritmo amarfanhado da minha alma, o sono (não o sonho — o sono) em que muitos dias vivo. Sono da alma, bem entendido. Mas que nessa tarde coincidia com sono físico... [...]**

Peço que perdoe o “domingo em Paris”. Não o corto, porque essas duas quadras pertencem ao número das que nasceram num estado subconsciente, com as melhores, aliás. (Domingo, porque, sendo dia de santo, o aspecto da cidade é menos que Domingo.) [...] **A quadra 15ª não tem beleza, se lha indico é porque acho muito singular o tê-la escrito. Que quer dizer isso? Parece uma profecia... Por que a escrevi eu?** Como é que de súbito me surgiu essa idéia de Norte, duma cidade do Norte que eu depois, procurando, vejo que não pode ser outra senão S. Petersburgo?... [...]

Repito: **Ignoro se isso é alguma coisa ou não é nada. Você mo dirá.** A você, ao seu alto espírito, à sua maravilhosa clarividência, me confio, só lhe rogando que me responda o mais breve possível e me perdoe estas constantes maçadas.

[...]

<sup>129</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 70. [grifos do original]

P.S. — Depois de composta a poesia vi que ela era *sincera*, que encerra talvez um canto do meu estado de alma. Pelo menos, creio-o”<sup>130</sup>

Nessa carta, encontramos três observações que merecem ser desenvolvidas, visto que, da forma como se dispõem, imbricam-se. O primeiro deles se refere à sua produção. Segundo o texto, as quadras demarcam o “estado sonolento de sua alma”, em que corriqueiramente está prostrado. O segundo é a referência à 15ª quadra, que transcrevemos:

E sinto que minha morte —  
Minha dispersão total —  
Existe lá longe, ao norte,  
Numa grande capital.<sup>131</sup>

O manto mortuário do poeta acaba por encobrir também sua produção e, mesmo que a referida carta date de 3 de maio de 1913, ou seja, pouco menos de três anos antes de seu suicídio, parece-nos que a construção do engodo ao leitor começa a se intensificar nesse momento. “Que quer dizer isso? Parece uma profecia... Por que a escrevi eu?”: não haveria como o poeta planejar tão antecipadamente seu suicídio, tampouco poderíamos afirmar isso, o que podemos considerar é a sua *sinceridade poética*, a que ele próprio faz referência no *post scriptum*: “Depois de composta a poesia vi que ela era *sincera*, que encerra talvez um canto do meu estado de alma. Pelo menos, creio-o”.

A *sinceridade poética* que permeia os textos carneirianos muitas vezes é vista como uma sinceridade biográfica, como se seus textos fossem autobiográficos. O próprio escritor revela essa natural articulação bio-grafia:

Mais alto, sempre mais alto. Vida e arte no artista confundem-se, indistinguem-se. Daí a última quadra “A tristeza de nunca sermos dois”, que é a expressão *materializada*, da agonia da nossa glória, dada por *comparação*. Eu explico melhor. A minha vida “desprendida”, livre, orgulhosa, “farouche”, difere muito da normal, apraz-me e envaidece-me. No entanto, em face dos que têm família e amor banalmente, simplesmente, diariamente, em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil e cavalgam os carrosséis, eu sinto muita vez saudade. Mas olho para mim. Acho-me mais belo. E a minha vida continua.<sup>132</sup>

O movimento de sobreposição da bio-grafia ocorre quase que naturalmente no caso de Sá-Carneiro, porque seus textos são filiados à sua trágica morte: e acabam funcionando como choque para o leitor, provocando terror, mas também

<sup>130</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 110-112. [grifos nossos]

<sup>131</sup> SÁ-CARNEIRO, *Obra...*, p. 62.

<sup>132</sup> SÁ-CARNEIRO, *Correspondência...*, p. 70. [aspas e grifos do original]

levando-o a tentar compreender, nos registros que *sobreviveram*, marcas da morte advinda. Tal afirmativa pode ser lida a partir de um excerto de Maurice Blanchot, para quem:

Matar-se não pode ser “projetado”. Fazem-se preparativos, age-se em vista do gesto derradeiro que pertence ainda à categoria normal das coisas a fazer, mas esse gesto não é em vista da morte, não lhe diz respeito, não depende da presença dela. Daí a minúcia, o amor aos detalhes, a preocupação paciente, maníaca, com as realidades mais medíocres, de que dá freqüentemente prova aquele que vai morrer. Os outros surpreendem-se e dizem: “Quando se quer morrer, não se pensa em tantas coisas”.<sup>133</sup>

À linha de raciocínio de Blanchot acrescentam-se as palavras de Ana Cecília Carvalho, na introdução de *A poética do suicídio em Sylvia Plath*:

qualquer abordagem que se faça ao texto de alguém que [...] matou-se em plena produção literária, dificilmente poderá evitar um curioso efeito de leitura: a impossível dissociação entre o fantasma da biografia da escritora (cujo suicídio funciona como uma presença inarredável) e a construção do texto. Produz-se, assim, algo como se a sombra do suicídio da autora tivesse caído permanentemente sobre o texto, de maneira que o leitor se vê à procura dos anúncios desse destino trágico em meio às linhas que lê, campo onde estariam inscritas as pegadas que, se seguidas, poderiam lhe mostrar o caminho que levou a escritora ao auto-extermínio.<sup>134</sup>

A ação do suicídio leva a crer que texto e vida se sobrepõem, como se um e outra se justificassem, ou como se não pudessem existir isoladamente. No caso do poeta português, conforme Leyla Perrone-Moisés,

O suicídio de Sá-Carneiro exerce uma compreensível fascinação sobre seus leitores. Nenhuma crítica da obra, nenhuma apresentação de tradução pode deixar de referir essa morte. Ora, muitos escritores se suicidaram sem que esse fato contamine, de modo tão inextricável, a leitura de suas obras. É que, no caso de Sá-Carneiro, esse fato prolonga e conclui a sua obra, faz parte de sua obra como um episódio em outra linguagem mas no mesmo estilo.<sup>135</sup>

Esse projeto, salienta Blanchot, demanda preparativos. Pessoa, em carta de 4 de maio a Côrtes-Rodrigues — ou seja, poucos dias depois da morte precoce do amigo — afirma que “Claro está que a causa do suicídio foi o temperamento dele, que fatalmente o levaria àquilo. Houve, é claro, uma série de perturbações que foram as causas ocasionais da tragédia...”<sup>136</sup>. Considerando a assertiva de Blanchot e as evidências apontadas por Pessoa, o cenário que Sá-Carneiro compõe para a sua morte vem ao encontro de sua arte, constrói signos, mina e contamina esse ato.

<sup>133</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 102. [aspas do original]

<sup>134</sup> CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 15.

<sup>135</sup> PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 163.

<sup>136</sup> PESSOA, *Correspondência...*, p. 214.

Nos três pormenores que compõem a cena de sua morte — o quarto de hotel, o *smoking* e o veneno — encontram-se cifradas as principais características de sua personalidade e de sua obra. Sá-Carneiro foi um daqueles inúmeros estrangeiros atraídos pela Paris da *Belle Époque*. A cidade grande ou “a Cidade”, cujo esplendor e refinamento ele não cessa de louvar, aparece em seus contos de modo original, porque ele a captou com um olhar excêntrico e voraz. Provinciano, ele exagera seu deslumbramento, e sua Paris se torna especial. Cada lugar e cada momento são fixados por ele com uma sensibilidade extremamente decadente e, ao mesmo tempo, com um entusiasmo desmesurado diante dos progressos da técnica e as audácias da arte de vanguarda. O resultado é um entrelaçamento de estilos, uma avalanche de materiais preciosos arrastados numa velocidade futurista, em frases enroscadas como volutas, muito *modern style*.<sup>137</sup>

Ainda que o poeta possa partir de uma emoção vivida, de um fato particular íntimo para escrever, a sua intimidade pessoal só é tomada como uma espécie de material bruto, sobre o qual será necessário trabalhar, empregando o que Ana C. chama de “olhar estetizante”. Para a escritora carioca, nessa operação obrigatória para se produzir o texto literário, não há como ser fiel ao sentimento inicial, ainda que assim se desejasse. Nesse sentido, o autor precisa se desgarrar de seus sentimentos pessoais, necessita abrir-se ao texto, àquela nova realidade que ele está construindo com a escrita. O escritor deve mesmo “morrer”, enquanto sujeito fixo e fechado em suas crenças e obsessões pessoais — só assim ele dá à luz o texto: “Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura”<sup>138</sup>, acreditava ela.

Na época em que conheceu Pessoa, ninguém, nem mesmo o próprio, sabe que Mário tem apenas quatro anos de vida; mas nós sabemos-lo, e o fim próximo confere a essa vida e a essa amizade tonalidade trágica. Além disso, Sá-Carneiro podia legitimamente ter a sensação de uma ameaça, de um prazo que o destino lhe dera: no decurso da breve existência ele vai viver episódios fúnebres, tanto antes como depois do encontro de 1912, os mais dolorosos dos quais são a morte da mãe, em 1892, quando tinha dois anos, e o suicídio do melhor amigo, em 1911, diante de seus olhos, quando tinha vinte anos, suicídio em que nos é impossível deixar de ver uma prefiguração do seu. Tudo isso lhe dá à personalidade e à existência uma aura excepcional. Seu mais recente exegeta opõe a “super-personalidade” de Sá-Carneiro à “não-personalidade” de Pessoa.<sup>139</sup>

Sua super-personalidade, como caracteriza Bréchon; o trabalho criativo de Sá-Carneiro está em intensificar o sentimento, aquilo que a alma sente. Assim, no dia seguinte à carta em que o poeta apresenta os quartetos que compõem *Dispersão*, na qual ele pede ao amigo opinião sobre a qualidade dos versos, envia nova correspondência com novos textos: umas quadras e também o poema intitulado **Bebedeira**, que, na versão para a publicação, será intitulado **Álcool**.

Nessa carta, Sá-Carneiro expressa a sua surpresa ao produzir os últimos

<sup>137</sup> PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 164. [aspas e grifos do original]

<sup>138</sup> CESAR, *Crítica...*, p. 266.

<sup>139</sup> BRÉCHON, op. cit., p. 161. [aspas do original]

versos. Tanto que nem espera uma resposta do amigo e logo escreve para apresentar suas novas produções. Interessa observar na postagem de 4 de maio seu assombro ao dedicar-se tão repentinamente “a outra arte tão diferente”, afinal, até então ele estava acostumado apenas a escrever em prosa. Além disso, há outro trecho que nos interessa sobremaneira — “Eu me sou sempre inteligência, que componho sempre de fora para dentro, pela 1ª vez acho-me a compor de dentro para fora” —, do qual emerge uma visível armadilha para o leitor, quando aproximados a carta, o poema referido e o sujeito enunciador — Mário de Sá-Carneiro —, como se todos estivessem no mesmo nível de análise e compreensão. Isso nos leva, como leitores, a esquecermos o  *fingimento poético*:

Aí vai outra poesia. Fi-la, vamos lá, em 3 horas, neste Café, com barulho, e um militar reformado, gagá, ao meu lado que fala só e implica com os circunstantes...

Nesta tenho muita confiança; julgo-a mesmo muito bela, pasmo de a ter feito.

É muito interessante o que se passa comigo actualmente. Como é que de súbito eu me virgulo para outra arte tão diferente? E sem esforço, antes naturalmente.

[...] **Eu me sou sempre inteligência, que componho sempre de fora para dentro, pela 1ª vez acho-me a compor de dentro para fora.** Estes versos, antes de os sentir, pressintuos, pesam-me dentro de mim; o trabalho é só de os arrancar dentre o meu espírito. [...]

É preciso notar que o soneto que ontem lhe enviei, bem como esta poesia e essa outra ou outras ainda não escritas, se englobam em *Dispersão* e entrevejo mesmo uma plaquette aonde, sob esse título, elas se reúnam sem títulos; separadas unicamente por números. É preciso notar que só farei essa publicação se o meu amigo me disser que efectivamente estes versos valem alguma coisa — não muita coisa — entanto alguma coisa. Mesmo eu gostava de publicar um feixe de versos entre as minhas prosas. Diga-me pois francamente.”<sup>140</sup>

No dia 6 do mesmo mês, Mário de Sá-Carneiro finalmente envia a Fernando Pessoa o seu plano de trabalho para *Dispersão*, com os títulos de cada poema e a proposta de cada um deles, incluindo aqueles que ainda produzirá. Da lista de poemas estabelecida na proposta, o único que realmente — como sinalizou na carta — não compôs ou inseriu na obra foi **Aquele que estiolou o génio**. Nessa correspondência, encontramos a continuação do que referimos como *sinceridade poética*. Exemplo disso é o poema **Como eu não possuo**, que, nas palavras de Sá-Carneiro, significaria “o que eu desejo, nunca eu posso obter nem possuir, porque só o possuiria *sendo-o*. Não é a boca daquela rapariga que eu quisera beijar; o que me satisfaria era sentir-me, *ser-me* aquela boca”. Não há como afirmar que o *eu* expresso se refira ao sujeito enunciador. A carta é longa, mas a consideramos indispensável para as nossas discussões, uma vez que nomeia os poemas que pertencerão a *Dispersão*, bem como o projeto ou esboço de cada um deles:

<sup>140</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 116-117. [grifos nossos]



Junto vão duas pequenas poesias, números da *Dispersão*. No “**Inter-Sonho**” emoldurei três frases do “Bailado” que eu reputo das coisas mais belas que tenho escrito e que de forma alguma quereria perder. Gosto, afeciono estas duas poesias embora das menos importantes da *Dispersão*. Já tenho o plano completo do conjunto. Além dos versos que você já tem, que são os feitos até hoje, haverá os seguintes números: “**Mentira**”, “**Rodopio**”, “**Como eu não possuo**”, “**A Queda**” e, talvez (quase certamente) “**Aquele que estiolou o gênio**”, volvido poema.

“Mentira” — Não é nas outras pessoas só que eu me engano, é também em mim próprio. Corro para uma aventura. Tudo está certo. E ela não me acontece... O mesmo sucede comigo próprio, dentro de mim. Olho para as coisas que crio, julgo-me príncipe. Mas olho-as mais de perto: todas se dispersam, não “são” também; pelo menos não creio nelas (isso não se pode explicar, só executar). Não só não me *acontece* a realidade, como também me não *acontece* a fantasia.

“Rodopio” — Volteiam dentro de mim as coisas mais heterogêneas:

Volteiam dentro de mim  
Num rodopio, em novelos,  
Milagres, uivos, castelos,  
Forças de luz, pesadelos,  
Altas torres de marfim...

Descrever a angústia de apanhar tudo quanto possa; o que é impossível. Cansaço, mãos feridas. (A seguir a este número, grifando-se nele, virá a “**Vontade de dormir**”).

“**Como eu não possuo**” — O que eu desejo, nunca eu posso obter nem possuir, porque só o possuiria *sendo-o*. Não é a boca daquela rapariga que eu quisera beijar; o que me satisfaria era sentir-me, *ser-me* aquela boca, ser-me toda a gentileza do seu corpo agreste (gosto muito desse número).

“**A Queda**” — A descrição de uma queda fantástica, aonde enfim jazo *esmagado sobre mim próprio*.

Estas poesias seriam todas curtas, um pouco mais longa talvez “Aquele que estiolou o gênio”, que no entanto eu ainda posso renunciar a incluir nesta série. É questão do momento em que o principiar a compor.

Parece-me que afinal publicarei a série, numerada, mas com títulos. Ela abrirá por um espaço não numerado “Partida” que é a 2ª parte do “Simplesmente”, e que será como que um prefácio, uma “razão” do que se segue. O soneto que lhe enviei terá o título “Escavação” e a “Dispersão” passará a chamar-se “Sono”. Diga-me você o que pensa sobre tudo isto e se entende preferível só numerar as poesias. E por amor de Deus, diga-me *rudemente* o que pensa de cada uma delas destacando as melhores, suplico-lhe à sua amizade. *E o mais brevemente possível!!!*

O conjunto de *Dispersão* ficará talvez um pouco monótono. Mas essa monotonidade dar-lhe-á um sabor especial. E é preciso atender a que o folheto se lerá em menos de meia hora.

Os metros que emprego são de talhe clássico. Não é que eu os prefira. Simplesmente as poesias têm-se saído assim — talvez porque a toada certa facilita o trabalho.<sup>141</sup>

Nessa carta se evidencia também a preocupação do autor com a recepção de seu texto. Além da forma e do conteúdo, o ritmo, a extensão e o tempo de leitura o inquietam. A sua angústia também está em apresentar, produzir, conhecer “coisas novas”.

Mário de Sá-Carneiro nos levará para um caminho que vai muito além dessa blague futurista, como qualificou Pessoa. É o seu “confessionalmente trágico” que a poesia carneiriana incorpora muitas das vezes, no qual o eu-lírico deixa de sentir-se, prostrado diante do estigma do vazio, do igual, do constante. O que lhe resta é uma

<sup>141</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 122-124. [itálico do original e negrito nosso]

profunda tristeza, uma espécie de ruína do ser. O eu-lírico, nessa medida, dialoga com o sujeito expresso em sua correspondência travada com Pessoa, como quando de diferentes maneiras anuncia a sua própria morte. É o que podemos encontrar na carta de 31 de março de 1916, na qual expressa: “hoje vivo o meu último dia feliz. Estou contente. Mil anos me separam de amanhã. Só me espanta, em face de mim, a tranqüilidade das coisas... que vejo mais nítidas, em mais determinados relevos porque as devo deixar brevemente. Mas não façamos literatura.”<sup>142</sup> Essa alegria melancólica expressa por ele — supostamente, o “verdadeiro” Sá-Carneiro — está vinculada à possibilidade de morte.

Mário de Sá-Carneiro, nessa mesma carta citada, escreve, mais adiante que, caso não encontre a quantidade necessária de estircnina na manhã seguinte, se jogará nos trilhos do metrô. É pelas cartas, então, que o elo entre biografia e ficção se fortalece, dando a sensação de que uma espelha a outra. Assim, o melancólico-confessional que se converte em trágico, via suicídio, emerge de *Dispersão*, de que a próxima seção se ocupará.

---

<sup>142</sup> SÁ-CARNEIRO, *Correspondência...*, p. 374.

### **3 PONTE QUE VAI DE MIM PARA O OUTRO: UMA AVENTURA SENSACIONISTA**

Debruçar-se sobre Mário de Sá-Carneiro — ousamos o uso da metonímia, já que o imbricamento bio-grafia [corroborado pelas cartas] é tão fortemente marcado que dificilmente conseguiríamos olhar para um sem considerar o outro — é aventurar-se a transitar por um mundo “confessionalmente trágico”, que desconsidera as fronteiras entre real e ficcional. Este trabalho — borrando as margens entre “história” e “ficção” — está de tal modo estreitamente ligado em sua poética que encontramos o poeta em desassossego, buscando maneiras de representar a instabilidade do eu. Há o eu poético que se nutre do biográfico — ou que nos dá a sensação de fazê-lo — e o biográfico que, pela invenção textual, se constrói e é construído.

Desse modo, independentemente do rastro biográfico com que os poemas carneirianos estejam marcados, percebemos um esforço em transformar o [seu] mundo subjetivo em material literário. O poeta não se fecha em si mesmo, em uma escrita puramente confessional, há o trabalho de elaboração e intelectualização do sentido. Ampliou o particular para muito além do pessoal. Como observa Ana C., no já referido artigo *O poeta é um fingidor*, “o fingimento é próprio da literatura, mas só se afirma sobre bases deveras sentidas. A insinceridade, porém, não se detecta cotejando o documento com a literatura de um Autor, mas dentro da própria produção literária, como problema intrinsecamente literário, como dado revelador de um jogo de recalques e poderes.”<sup>143</sup>

Desse modo, mesmo que tenhamos um eu-lírico masculino em primeira pessoa, encontramos a secundarização da experiência, o que confere à sua escrita um poder ainda maior. Tomamos emprestadas as palavras de Roland Barthes, quando o estudioso se refere à escrita do diário íntimo: “a sinceridade não passa de um imaginário de segundo grau”<sup>144</sup>, o que novamente nos leva à idéia de deformação do material biográfico a que o poeta se dedica.

Não por acaso, a maioria dos poemas de Sá-Carneiro é rigidamente

---

<sup>143</sup> CESAR, Crítica..., p. 203.

<sup>144</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 447.

metrificada, o que demarca uma preocupação com o trabalho da escrita. Não importa apenas o que é escrito, mas como é enunciado. Em palavras de Pessoa, essa afirmativa fica ainda mais clara. Conforme o criador dos heterônimos, “A poesia é superior à prosa porque exprime, não um grau superior de emoção, mas, por contra um grau superior de domínio dela, a subordinação do tumulto em que a emoção naturalmente se exprimiria [...] ao ritmo, à rima, à estrofe.”<sup>145</sup>

A emoção expressa por Sá-Carneiro em seus poemas é demarcada e recorrente melancolia, em tom de derrota, de entrega, de sentir-se vencido — e a perda aqui não é necessariamente definida ou corporificada. O que há é esse sentimento de não pertencer e de não ter, próprio do ser melancólico. Em outras palavras, como delinea Ana Cecília Carvalho,

Se a perda é condição necessária para a constituição do eu em geral, uma distinção faz-se necessária para ressaltar aquilo de que se fala, na escrita da melancolia. Essa distinção parece estar no ponto em que, na experiência melancólica, não se trata meramente de um objeto perdido, mas da falta *no* objeto, falta que opera na contingência do encontro sempre fracassado.<sup>146</sup>

Assim, a melancolia<sup>147</sup> caracteriza-se como um estado ou estágio de transição e de transformação, de pessoas que se sentem deslocadas no tempo e/ou espaço, um estado próprio do emigrante, do exilado, do estrangeiro. Fugir de um lugar para outro, abandonar ou agregar cultura, transculturação de sua identidade são ações que não acontecem impunemente. As cicatrizes acompanham o sujeito e ele é forçado/obrigado a conviver com essa[s] cisão[ões]<sup>148</sup>.

Nesse sentido, a melancolia pode se manifestar de diferentes maneiras. Desse modo, consideramos que seja adequado construir um percurso melancólico que parte do indivíduo — numa leitura psicanalítica, para definir os parâmetros norteadores de luto e melancolia —, podendo também ser considerada como expressão de uma época. E cremos que Mário de Sá-Carneiro, assim como Fernando Pessoa, tenham sido ícones da melancolia na Geração de *Orpheu*.

<sup>145</sup> PESSOA, *Obra poética*, p. 298.

<sup>146</sup> CARVALHO, op. cit., p. 204-205. [grifos do original]

<sup>147</sup> Como Kristeva, não nos preocupamos em distinguir depressão de melancolia. Conforme a estudiosa, “os dois termos, melancolia e depressão, designam um conjunto que se poderia chamar de melancólico-depressivo, cujos limites, na realidade, são imprecisos e no qual a psiquiatria reserva o conceito de ‘melancolia’ à doença espontaneamente irreversível [...]. Assim, falaremos de depressão e de melancolia, continuando a não distinguir as particularidades das duas afecções, mas tendo em vista sua estrutura comum.” (KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro, 1989, p. 16-17)

<sup>148</sup> SCLIAR, Moacyr. *Saturnos nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 105.

Conforme Freud, melancolia e luto são, em certa medida, correlatas. Compreende-se por luto a reação à ausência de uma pessoa amada, ou de algo que se equipare a um ente querido, seja a liberdade ou o ideal de uma pessoa ou, ainda, um país. Como pondera Freud, essas mesmas influências podem produzir melancolia ao invés de luto, o que seria uma condição patológica. O estado de luto não é uma condição patológica, uma vez que o luto é superado, transcorrido um período de tempo, avalia o pai da Psicanálise.

Como delineia Julia Kristeva, o quadro melancólico pode manifestar-se “numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou de alguma coisa que amei outrora”<sup>149</sup>. A ausência desse alguém ou alguma coisa desencadeia no sujeito o amargo gosto da privação. Como aponta a psicanalista, “o desaparecimento desse ser indispensável continua a me privar da parte mais válida de mim mesmo: eu o vivo como um golpe ou uma privação, para contudo descobrir que minha aflição é apenas o adiamento do óbvio ou do desejo de domínio que nutro por aquele ou aquela que me traíram ou abandonaram.”<sup>150</sup>

A partir da perda, o sujeito encontra-se visceralmente desnordeado. Como indica Freud, nos traços do sujeito melancólico estão “um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição.”<sup>151</sup>

Segundo Freud, a manifestação da melancolia pode ser uma reação à perda de um objeto amado, o que não significa dizer que este tenha morrido, mas que perdeu o significado enquanto objeto de amor. Nesses casos, nem sempre é possível saber o que “realmente” foi perdido, o que se sabe é a perda do objeto, mas não se sabe “claramente” o que se perdeu nele. “Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda.”<sup>152</sup> Daí por que a melancolia estaria relacionada ao quadro patológico.

---

<sup>149</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 12.

<sup>150</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 12.

<sup>151</sup> FREUD, Sigmund. A história do movimento Psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos – Volume XIV (1914-1916) Luto e melancolia In: STRACHEY, J, SALOMÃO, S, Salomão, E. (Org.) *Edição eletrônica Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. [2000] – 1 CD-ROM, p. 181.

<sup>152</sup> FREUD, op. cit., p. 183.

Continuando seu estudo sobre melancolia, Freud amplia sua argumentação — o que aqui nos interessa frisar — em direção ao estágio no qual o amor pelo objeto se converte em uma identificação narcisista. Quando isso ocorre, estabelece-se uma relação de ódio para com o objeto. Esse novo sentimento manifesto é de uma satisfação sádica. Quanto a isso, considera Freud:

É exclusivamente esse sadismo que soluciona o enigma da tendência ao suicídio, que torna a melancolia tão interessante — e tão perigosa. Tão imenso é o amor de si mesmo do ego (*self-love*), que chegamos a reconhecer como sendo o estado primevo do qual provém a vida instintual, e tão vasta é a quantidade de libido narcisista que vemos liberada no medo surgido de uma ameaça à vida, que não podemos conceber como esse ego consente em sua própria destruição.<sup>153</sup>

E o mais importante nas considerações sobre o objeto narcísico feitas por Freud se refere ao que ele conclui acerca da sobreposição do objeto em relação ao sujeito: “na regressão desde a escolha objetual narcisista, é verdade que nos livramos do objeto; ele, não obstante, se revelou mais poderoso do que o próprio ego.”<sup>154</sup>

Nessa medida, na melancolia, a relação entre sujeito e objeto não é estabelecida de maneira simples; complica-se pelo conflito ambivalente que ou se estabelece pela própria constituição da relação amorosa, ou provém das ameaças de perda do objeto. Desse modo, “as causas excitantes da melancolia têm uma amplitude muito maior do que as do luto, que é, na maioria das vezes, ocasionado por uma perda real do objeto, por sua morte. Na melancolia, em consequência, travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto, nas quais o ódio e o amor se digladiam”.<sup>155</sup>

Os motivos que conduzem o sujeito à melancolia não precisam ter origem definida ou consciente: tal estado o leva para um sofrimento incomum e totalmente particular. Como analisa Kristeva, o estado depressivo-melancólico pode estar relacionado a

Uma traição, uma doença fatal, um acidente ou uma desvantagem que, de forma brusca, me arrancam dessa categoria que me parecia normal, das pessoas normais, ou que se abatem com o mesmo efeito radical sobre um ser querido, ou ainda... quem sabe? A lista das desgraças que nos oprimem todos os dias é infinita... Tudo isto, bruscamente, me dá outra vida. Uma vida impossível de ser vivida, carregada de aflições cotidianas, de lágrimas contidas ou derramadas, de desespero sem partilha, às vezes abrasador, às vezes incolor e vazio. Em suma, uma existência desvitalizada que, embora às vezes exaltada pelo esforço que faço para continuá-la, a cada instante está prestes a oscilar para a morte.<sup>156</sup>

<sup>153</sup> FREUD, op. cit., p. 188.

<sup>154</sup> FREUD, id.

<sup>155</sup> FREUD, op. cit., p. 192.

<sup>156</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 11.

O sujeito não vê o outro como sendo hostil, dado que sua tristeza estaria ligada ao seu “ego primitivo ferido”. Sendo assim, ele não se considera lesado; sente-se como se tivesse uma “carência congênita”. Pelo estudo de Kristeva, “sua tristeza seria antes de mais nada a expressão mais arcaica de um ferimento narcísico não-simbolizável, não-nomeável, tão precoce que nenhum agente externo (sujeito ou objeto) pode ser relacionado com ele.”<sup>157</sup>

Dessa maneira, o deprimido narcísico tem a tristeza como sendo seu único objeto. Sem esta “substância” que o alimenta, vê-se deserdado de seu objeto<sup>158</sup>. Nesse caso, envereda para aventuras e amores que sempre lhe provocarão desilusões, que o levarão à sua decepcionante e inconsolável realidade. É sempre, e invariavelmente, o objeto que mobilizará o sujeito. É nesse processo de pulsões, como diria Freud, que a melancolia manifesta um desequilíbrio na pulsão de vida: Tánatos e Eros em conflito.

Mas será, sobretudo, pela linguagem que o desejo, o ódio, os conflitos serão ativados.<sup>159</sup> Encontraremos, então, conforme analisa Kristeva, um movimento semelhante na elaboração estética. Mesmo que haja o aspecto ficcional como plano preponderante, a inscrição no código lingüístico participa desse jogo entre sujeito e objeto. Desse modo, a obra pode “integrar na língua artificial que ela propõe (novo estilo, nova composição, imaginação surpreendente) as emoções não-nomeadas de um ego onipotente que o uso social e lingüístico corrente sempre deixa um pouco enlutado ou órfão. Assim, tal ficção é, se não um antidepressivo, pelo menos uma sobrevivência, uma ressurreição.”<sup>160</sup>

Talvez por isso a produção literária também seja, em certa medida, vertiginosa. O escritor melancólico sente a necessidade de expressar-se textualmente, para tentar, mesmo que saiba ser impossível, livrar-se, por algum tempo e de alguma forma, de sua angustiante perda. Desencadeia-se, a partir daí, um processo cíclico, não de repetição, mas de buscar codificar, sempre de um novo modo, aquilo que perpassa o sujeito deprimido, numa tentativa — não raramente

<sup>157</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 18-19.

<sup>158</sup> Julia Kristeva (op. cit., p. 19) faz a distinção entre objeto e coisa. Para a psicanalista, “depressivo narcísico está de luto, não de um Objeto, mas da Coisa.” Não nos deteremos nesta particularidade. No nosso caso, queremos enfatizar o sentimento de dependência que o sujeito estabelece, seja com o objeto, seja com a coisa.

<sup>159</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 42.

<sup>160</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 53.

falha — de expressar sua afetividade pelo objeto por meio da escrita. A escrita seria então, e também, sublimação, um contrapeso pela perda do objeto.

Se retrocedermos na história, no mundo cristão medieval, a melancolia era interpretada como a perda do gosto pela vida e a conseqüente perda do gosto por Deus — conhecido como acédia<sup>161</sup> —, e isso era um pecado gravíssimo.<sup>162</sup> Já no Renascimento, a melancolia toma proporções “menos graves” e é vista como estímulo na produção intelectual e artística.<sup>163</sup> Exemplos desse pensamento renascentista são Marsílio Ficino e Juan Luis Vives: Ficino via Saturno como o planeta que inspirava os sábios e os estudiosos e acreditava que a melancolia advinha de uma vocação para a contemplação; Vives seguia o pensamento aristotélico de que a melancolia era uma admirável condição da mente humana.<sup>164</sup>

Um dos exemplos mais conhecidos da representação da melancolia na arte renascentista é a *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer (Anexo I), que a representa como alegoria. Na gravura, a melancolia está na mulher com asas, mas não está voando, está sentada na posição de reflexão: com o rosto de expressão sombria apoiado em uma das mãos, como se a cabeça lhe pesasse. Ao lado da mulher, está um cão que, metaforicamente, remete à memória, uma vez que no Renascimento esta era representada por um cão negro. Nesse sentido, memória e melancolia estão intimamente relacionadas: uma alimenta a outra.<sup>165</sup>

É em 1621, na Inglaterra, que Robert Burton publica a primeira edição de *A anatomia da melancolia*. Seu trabalho fez bastante sucesso na época, e nele Burton considera que a melancolia vai além de uma “simples” doença e se torna uma experiência de vida.<sup>166</sup> O temperamento melancólico surgiria pela ação da bile negra sobre a mente, sendo influência importante para a criação na filosofia, na poesia e nas artes.<sup>167</sup> A bile negra se acumularia no baço<sup>168</sup>, regido pelo signo de Saturno. Sendo um planeta distante e de lenta revolução, era considerado pela astrologia, que tinha importância científica na época, “um astro pouco auspicioso”. Desse modo,

<sup>161</sup> A acédia era considerada um pecado grave, sendo equiparada à gula, à fornicação, à inveja e à raiva.

<sup>162</sup> SCLIAR, op. cit., p. 75.

<sup>163</sup> SCLIAR, op. cit., p. 76.

<sup>164</sup> SCLIAR, op. cit., p. 79.

<sup>165</sup> Encontramos uma análise mais detalhada sobre a referida gravura de Dürer na sessão *A Melancolia na arte e na literatura*, de Moacyr Scliar, op. cit., p. 81-93.

<sup>166</sup> SCLIAR, op. cit., p. 58.

<sup>167</sup> SCLIAR, op. cit., p. 70.

<sup>168</sup> Baço em inglês é *spleen*, que ainda hoje faz alusão ao estado melancólico. (SCLIAR, op. cit., p. 70)



associar melancolia<sup>169</sup> a Saturno era praticamente automático, um fato inegável.<sup>170</sup>

No barroco alemão, a figura do príncipe melancólico é freqüente. Pertencentes à realeza, os monarcas não tinham as tarefas do cotidiano, como as pessoas simples, mas carregavam consigo a consciência do “absurdo da existência.” “A idéia de morte enchia o intelecto de profundo terror, de luto por um mundo esvaziado e transformado em máscara que a dramaturgia recupera. Diante desse mundo queda-se o intelectual pensativo — e enlutado. [...] o barroco exalta o tormento da carne, a idéia da Morte, ainda que em parte neutralizada pelo luxo e pela pompa.”<sup>171</sup> O que queremos dizer com isso é que, na monarquia, a elevação intelectual e a melancolia estavam imbricadas, a maturidade e o conhecimento são fontes de pensamento, não de ação. Daí a idéia de que as pessoas simples não eram acometidas por esse “mal”, uma vez que elas eram obrigadas a trabalhar e, conseqüentemente, dedicavam sua concentração mental ao trabalho braçal.<sup>172</sup>

Por isso, ao menos entre os intelectuais, conforme observa Scliar, “o suicídio poderia ser encarado [...] como uma conseqüência até certo ponto previsível da situação de miséria moral e desespero resultante da tristeza.”<sup>173</sup> A morte, então, seria um refúgio permanente contra o mundo opressor e acusador, um estado muito mais definido que o sono — um dos sintomas no quadro da melancolia.

Se nos voltarmos para o caso português e tomarmos por partida o final da Idade Média e o início do Renascimento, período em que se situam as grandes navegações, percebemos que os objetivos dos navegadores não se restringiam às riquezas, mas havia, nesse empreendimento, o sentimento utópico de um novo mundo de mudanças. Como lembra Scliar, “a viagem é uma reação contra a passividade melancólica”<sup>174</sup>, os navegadores embarcavam em suas naus em busca do Novo Mundo, um ato de esperança, na busca por mudanças. Independentemente

---

<sup>169</sup> É no século XIX que depressão substituirá o termo melancolia. De acordo com Scliar (op. cit., p. 57-58), “A depressão se manifesta por tristeza permanente, não raro combinada com ansiedade, sentimentos de desesperança e desvalia, perda de interesse pelo trabalho, pela diversão, pelo sexo, cansaço, dificuldade de concentração, sonolência, ou, ao contrário, necessidade de comer, pensamentos de morte e suicídio. [...] A depressão nos homens pode ser mascarada pelo álcool, pelas drogas, pelo trabalho compulsivo; manifesta-se mais como irritação e raiva do que como desamparo e desesperança.” Não muito diferente da melancolia, o diagnóstico da depressão se torna recorrente, sendo inclusive considerada a doença do século XXI.

<sup>170</sup> Conforme aponta Kristeva (op. cit., p. 15), o “Pensamento medieval liga a melancolia a Saturno, planeta do espírito e do pensamento.” Daí se origina o adjetivo soturno, sinônimo de melancólico.

<sup>171</sup> SCLIAR, op. cit., p. 92-93.

<sup>172</sup> SCLIAR, op. cit., p. 87.

<sup>173</sup> SCLIAR, op. cit., p. 39.

<sup>174</sup> SCLIAR, op. cit., p. 151.

dos resultados e esforços, a nostalgia — do grego, regresso à dor — do povo luso está fortemente vinculada à sua cultura. Um exemplo “histórico” de dor portuguesa é o sebastianismo: esperou-se por séculos o regresso do rei D. Sebastião, que desapareceu na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, durante a Reconquista. Na literatura de Fernando Pessoa, encontramos o sebastianismo em *Mensagem*, com o intuito de recobrar o patriotismo perdido.

A melancolia portuguesa se expressa na saudade ou, talvez, a saudade se [con]funde com a melancolia. Do latim *solitatem*, solidão, saudade e morrer de amor — faces diferentes que podem se originar de um mesmo sentimento — são expressos de forma vibrante em toda a literatura portuguesa: “Portugal torna-se miticamente a terra da saudade”<sup>175</sup>, afirma Eduardo Lourenço. Desde a *Cantiga da ribeirinha* — ponto de referência às primeiras publicações em língua portuguesa — até a literatura contemporânea, constrói-se uma mitologia da saudade<sup>176</sup>, uma vez que a dor da saudade não é sempre sentida como penosa, mas tem, por vezes, aspectos de prazer. Nessa medida, a saudade é “a consciência carnal, por assim dizer, e não abstrata, acompanhada do sentimento subtil da sua irreabilidade.”<sup>177</sup> De mais a mais, como observa Scliar, da mesma maneira que a melancolia, a solidão “remete à contemplação, à inação; mas, enquanto desejo nutrido por imagens idealizadas, pode dar origem a uma causa, a um objetivo”<sup>178</sup>.

E será a solidão que demarcará o eu-lírico elaborado por Mário de Sá-Carneiro. Ele próprio se sentia deslocado no mundo. Incapaz de viver em Lisboa, muda-se para Paris e lá, mesmo em Paris, seu comportamento não muda tanto. Continua o mesmo solitário de sempre. Como observa Paixão,

Enquanto morou em Paris, Sá-Carneiro saía com freqüência do seu quarto de hotel e dirigia-se a um café próximo. Abominava o álcool, dispensava o absinto e a cocaína, não fumava nem jogava. Mas ia com freqüência ao Café Ritche, onde costumava sentar-se sob os adornos do vidro à entrada. Daquele posto de observação podia desferir sobre o meio circundante um olhar ativado por imagens interiores.<sup>179</sup>

Assim, encontramos um poeta que constrói um eu-lírico capaz de ser considerado expoente de toda uma época: transformações políticas, sociais e econômicas não passam impunes tanto na literatura quanto fora dela. Via sujeito

<sup>175</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. [Seguido de Portugal como destino]. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 23.

<sup>176</sup> Cf. expressão criada por Eduardo Lourenço.

<sup>177</sup> LOURENÇO, op. cit., p. 34.

<sup>178</sup> SCLIAR, op. cit., p. 151.

<sup>179</sup> PAIXÃO, op. cit., p. 83.

melancólico, a poética de Sá-Carneiro se volta para um eu-lírico em declínio, que reproduz um sujeito consternado, uma nostalgia que não sabe e não define o que passou, se perdeu ou terminou. A melancolia é sua própria natureza, como conclui Kristeva ao analisar, de modo geral, a criação poética<sup>180</sup>.

O movimento de lançar-se, se considerarmos os 12 poemas de *Dispersão*, é contraditório: ao mesmo tempo em que o eu-lírico se lança às alturas, num vôo sem rumo, motivado pelo sentimento de ausência, esse lançar-se também é de queda, em declínio contínuo, próprio daquele que se joga no abismo — de sentimentos e sentidos — e se perde nesse/com esse processo, resultando daí um rompimento com a realidade.

Em Mário de Sá-Carneiro, encontramos subsídios para a melancolia, a qual se delineia em sua escrita nas perdas de sua vida e na morte, o que confere uma leitura ainda mais trágica ao literário. Como aponta Kristeva,

se a perda, o luto, a ausência desencadeiam o ato imaginário e nutrem permanentemente tanto quanto o ameaçam e o danificam, é também notável que ao regenerar-se essa mágoa mobilizadora erija-se o fetiche da obra. O artista que se consome com a melancolia é, ao mesmo tempo, o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve... Até que a morte o atinja ou que o suicídio se imponha para alguns, como triunfo final sobre o nada do objeto perdido...<sup>181</sup>

A insuficiência de — e do — ser desdobram os limites da representação. É nesse lugar-limite, respaldado pelo simbólico, que sua escrita se manifesta. E será apenas na representação que o sujeito melancólico conseguirá se sustentar. Tomado pela angústia, pela dor, é no lamento e no silêncio que recorre à tentativa de recuperar o objeto. São esclarecedoras as considerações de Carvalho acerca desse modo de comportamento do sujeito melancólico:

Angústia e dor, trabalho de luto, reencontro com o silêncio, ressurreição e morte da escrita — esta última entendida aqui em sua dupla acepção de utilidade e de ser simultaneamente terminável e interminável — indicam a presença da melancolia no texto. Convém lembrar que o essencial da experiência melancólica é, ele mesmo, aquilo que faz instituir a linguagem na origem do sujeito. Esse aspecto, ponto de vacuidade fundamental e estruturante, refere-se inicialmente à ausência do outro, à constatação dolorosa e inevitável de sua alteridade. Essa alteridade marcará para sempre o limite, a distância e a separação, cortando, também, toda a possibilidade de reatamento fora do regime que não seja o de representação. Nisso a experiência melancólica é exemplar, pois nela o eu sobrevive, disfarçando-se por meio de uma degeneração de si mesmo, que ele projeta de sua própria morte ao tentar recuperar as vozes do passado.<sup>182</sup>

<sup>180</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 14.

<sup>181</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 15-16.

<sup>182</sup> CARVALHO, op. cit., p. 198.

No cenário da melancolia, o que menos importa é a perda do objeto, mas a alteração que se processa nesse objeto para que se instaure uma experiência melancólica. Se o objeto já não é mais amado ou digno de amor, perde a aura de ideal, perde seu brilho imaginário e é reduzido a objeto real. Desse modo, o objeto com o qual o sujeito melancólico se identifica é oposto ao objeto ideal.<sup>183</sup> Sendo assim, ele apenas poderá ser rejeitado ou sacrificado.

Nessa assertiva, há duas importantes considerações. A primeira nos faz retomar o ato suicida de Mário de Sá-Carneiro. Narcísico, sacrificará a si mesmo, uma vez que a morte parece ser a única possibilidade de paz, para aplacar e exterminar o objeto que perdeu o valor. É nessa perda que as palavras de Kristeva se fazem importantes, haja vista que, para a estudiosa, “o suicídio não é um ato de guerra camuflado, mas uma reunião com a tristeza e, além dela, com esse impossível amor, jamais tocado, sempre em outro lugar, como as promessas do nada, da morte.”<sup>184</sup> É então que a segunda consideração nos parece realçar o estado melancólico. Marcadamente literária, é a obsessão pelas cores, pelo brilhante [que vai do intenso ao apagado], pelo verdadeiro e pelo falso, como podemos perceber em **Epígrafe**, que faz parte de *Indícios de Ouro*:

A sala do castelo é deserta e espelhada.

Tenho medo de Mim. Quem sou? De onde cheguei?  
Aqui, tudo já foi... Em sombra estilizada,  
A cor morreu — e até o ar é uma ruína...  
Vem de outro tempo a luz que me ilumina —  
Um som opaco me dilui em Rei...<sup>185</sup>

Nesse poema que abre o volume de versos, há a marcada [des]construção de indícios, fragmentos que o próprio título sugere: vestígios de ouro. É importante lembrar que o ouro, além de ter alto valor comercial, é usado como acessório, decoração, enfeite, adereço. Em suas diferentes tonalidades, é a forma brilhante que mais chama atenção aos olhos, que reflete a luz. É a essa não existência — “tudo já foi” — que o poema alude: a ausência da cor pela morte, a luz do passado, “ar é uma ruína”, som opaco, tudo constrói o cenário de um castelo espelhado que, por estar deserto, nada é capaz de refletir, o que anula os atributos de um espelho. A linguagem é elaborada para que o estado de melancolia seja expresso em sua

<sup>183</sup> CARVALHO, op. cit., p. 205.

<sup>184</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 18-19.

<sup>185</sup> SÁ-CARNEIRO, *Obra...*, p. 75.

escrita, ou, em palavras de Kristeva, acerca da construção de signos textuais que exprimam a luta do sujeito para com o objeto,

Afetividade competindo com os signos, ultrapassando-os, ameaçando-os ou modificando-os. A partir deste quadro, a indagação que seguiremos poderá se resumir assim: a criação estética e notadamente literária [...] propõem um discurso cuja economia prosódica, a dramaturgia dos personagens e o simbolismo implícito são uma representação semiológica muito fiel da luta do sujeito com o desmoronamento simbólico.<sup>186</sup>

Desse modo, a explicação de Carvalho sobre a decepção do sujeito melancólico complementa nossa leitura sobre a poética carneiriana: “A decepção do desejo do Outro no momento em que o sujeito tendia a nele referenciar-se legitima essa forma de negativismo próprio do sujeito da melancolia, incapaz de perceber, por este fato, que o mundo se dirige a ele como se dirige aos outros.”<sup>187</sup>

É então que o suicídio de Sá-Carneiro fica em evidência no campo ficcional-real. Com um eu-lírico melancólico — sempre em declínio — e com um escritor que se entrega a um caminho sem volta, o do suicídio — uma atitude que revela um estado labiríntico, de perda, sem saída, em que o sujeito (não) se encontra. No caso de Sá-Carneiro, o labirinto é de espelhos: como Narciso<sup>188</sup>, que vê a si mesmo, o poeta explora a si, seus sentimentos e suas experiências. Embora consideremos isso como prerrogativa para a produção literária, vale lembrar que na criação literária está a *transformação* da experiência subjetiva, quer dizer, o que ele sentiu e formalizou em sua escrita é diferente daquilo que possa ter, efetivamente, sentido/vivido.<sup>189</sup>

Nesse movimento narcisista do sujeito, encontramos no suicídio uma maneira de sobrepor o sujeito — eu — e o outro, na tentativa de reconhecer-se no outro. Como explica Ettore Finazzi-Agrò,

o suicídio do escritor (de qualquer escritor, enquanto criador de vidas falsas e responsável de mortes imaginárias) não pode senão guardar essa função narcisista de recolocar a si próprio no centro da cena, num catafalco à vista de todos: palco imaginário sobre o qual ficam, decerto, apenas os seus restos materiais, os ‘miseros restos’, de quem, todavia, acredita no caráter ecumênico do seu sacrifício, na possibilidade de, através da morte do Eu, convocar o Outro no interior de seu discurso, tornando-o finalmente não só a parte, mas

<sup>186</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 30.

<sup>187</sup> CARVALHO, op. cit., p. 194.

<sup>188</sup> Concordamos com as considerações de Paixão ao comparar o poeta português à figura de Narciso. Conforme o estudioso, “é a figura de Narciso que mais bem representa — e com maior riqueza de nuances — o drama poético do criador de “Índios de ouro”. Adotá-la como paradigma implica afirmar que a situação narcísica encerra uma tensão subjetiva análoga ao impasse do nosso poeta e, inversamente, oferece entendimento a uma chave de apreensão imediata de seu drama. A cada verso do segundo, é a palavra do primeiro que também se revela.” (PAIXÃO, op. cit., p. 63)

<sup>189</sup> CARVALHO, op. cit., p. 194.

partícipe de uma relação em que se anulam os confins entre o sujeito e o objeto, “glorificados”, ambos, no regaço da Ausência: entidades anônimas dentro de uma comunidade perfeita, à altura de se identificarem apenas numa designação coletiva — <<Nós, os do *Orpheu*>>.<sup>190</sup>

O fundamento confessional acaba por desvirtuar a visão da crítica sobre a obra do poeta, pois enceta uma “possível” leitura de um egocentrismo doentio voltada para as “dores” pessoais: filho de pai ausente e mãe falecida precocemente, “esfinge gorda, balofa”, introspectivo, tímido, pacato, ausente de si mesmo. São circunstâncias que freqüentemente vemos como referentes ao poeta. Como se o eu poético fosse o mesmo “eu” que escreve. Como se a mão que trabalha fosse os olhos da alma do poeta, e a necessidade de considerar a existência de um “eu produzido” fosse nula. Recorremos, novamente, às palavras de Pessoa: “O poeta é um fingidor / finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente.”<sup>191</sup> O uso do eu, nos poemas de Sá-Carneiro, nos parece ter um atributo que vai além do biográfico: se aproxima do que Pessoa teorizou sobre o Sensacionismo. São esclarecedoras as palavras de Paixão acerca dessa íntima correlação:

A primeira pessoa, ao lado de estar comprometida com a biografia do autor [...], adquire importância por um motivo destacável: é um recurso por meio do qual o sentido da sensação adquire maior impacto. Pode-se mesmo considerá-lo com a instância direta, a mais transparente possível, em que a sensação se faz presente. Paralelamente, a primeira pessoa ressalta a consciência da sensação defendida por Fernando Pessoa.<sup>192</sup>

É desse modo que cremos que o poeta se mune do biográfico para a sua construção do literário, da *persona* poética. Nesse sentido, imaginamos que por meio de uma voz “impessoal” ou em poemas que tivessem como referentes outros pronomes, o impacto — e quase horror de tamanha dor — seria menor, visto que o leitor, ao se debruçar sobre os poemas, chega a se projetar, [con]fundindo-se com o eu-lírico. O eu contido nos versos por vezes faz crer que é o eu que está lendo ou, ainda, é o eu que os produziu. Aí reside a facilidade da leitura biográfica em Sá-Carneiro.

Uma trágica “preparação para a morte”, então, toda a arte de Sá-Carneiro: não acabando nela, porém se servindo, antes, da morte para chegar (ou voltar) a ser lida, interpretada, amada ou desprezada, mas sempre e para sempre livre de toda hipoteca fatal, livre de todo

<sup>190</sup> FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O grande intervalo: a indicação da morte na poesia de Mário de Sá-Carneiro. In: DUARTE, Lélia Maria Duarte. *Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994, p. 10. [aspas do original]

<sup>191</sup> PESSOA, op. cit., p. 164.

<sup>192</sup> PAIXÃO, op. cit., p. 55.

peso, finalmente aérea, desvencilhada do Eu e do seu poder, do Eu e das suas máscaras, do Eu e da incumbência paterna — daquele pai longínquo, ausente, mas que suporta os custos de uma vida vadia, em Lisboa ou em Paris, impondo assim a sua presença, invadindo a língua do filho, contaminando a sua literatura. Contra esta instância de ordem, de fato, o <<Esfinge gorda>> opõe a confusão e o embaraço do seu enigma, matando em si mesmo o Pai e deixando o seu corpo imóvel, pesado [...]<sup>193</sup>

O modo conturbado/perturbado como encontramos o eu carneiriano adapta-se à noção de sujeito manifesto a partir da modernidade. A esse sujeito se agregam atributos de vazio, fragmento, descontinuidade, dispersão, multiplicação. É por esse caminho que as obras de Sá-Carneiro e Pessoa são marcos: este se multiplica tantas vezes seja possível, de modo que de sua soma resulta o vácuo; e aquele, em contrapartida, no caminho de uma queda vertiginosa, faz com que o sujeito se perca não em si, nem no outro, mas nesse lugar intervalar que é o não [re]conhecer-se.

A última carta de Sá-Carneiro a Pessoa — datada de 18 de abril de 1916 — expressa a preocupação do poeta com sua produção, intenta de algum modo preservar algo de si, mesmo que seja um eu forjado, um rastro de papel que, diferente de quaisquer outros tipos de atividade, permanecesse e prosseguisse por si mesmo no mundo<sup>194</sup>.

Unicamente para comunicar consigo, meu querido Fernando Pessoa. Escreva-me muito — de joelhos lhe suplico. **Não sei nada, nada, nada. Só o meu egoísmo me podia salvar. Mas tenho tanto medo da ausência.** Depois — para tudo perder, não valia a pena tanto escoucear.

Doido! Doido! Doido! Tenha muita pena de mim. E no fundo tanta cambalhota. E vexames. Que fiz do meu próprio orgulho? Veja o meu horóscopo. É agora, mais do que nunca, o momento [?]. Diga, não tenha medo. Estou com cuidado no meu caderno de versos. De resto o meu amigo tem cópia de todos. [...]<sup>195</sup>

É nessa correspondência que encontramos a sugestão suicida — um egoísta extremo que não sabe “nada, nada, nada”. Esse trecho da carta nos remete às considerações de Carvalho acerca do suicídio. Conforme a estudiosa, “o artista que se consome com a melancolia é o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve. **O limite aí é o suicídio, que o impõe para alguns triunfos como o ‘triunfo final sobre o nada do objeto perdido’.**”<sup>196</sup>

Espanta-nos ainda hoje que esse suicídio demasiadamente ficcional tenha atravessado o campo da realidade para chegar a foro de ficção: um corpo de carne e osso — não de papel —, um tempo e espaço definidos e programados

<sup>193</sup> FINAZZI-AGRÒ, op. cit., p. 12. [aspas do original]

<sup>194</sup> CARVALHO, op. cit., p. 166.

<sup>195</sup> SÁ-CARNEIRO, *Correspondência...*, p. 381 [grifos nossos]. A interrogação é da edição. O original não apresenta pontuação.

<sup>196</sup> CARVALHO, op. cit., p. 208. [grifos nossos]

contextualizam essa morte. Vejamos pela voz de Maria Aliete Galhoz esse momento ao mesmo tempo tão decisivo e final quanto instaurador de nova vitalidade — que concomitantemente vai ao encontro da morte e de encontro a ela — à obra carneiriana:

Foi ainda Fernando Pessoa quem recebeu a confiança do fim em todas as suas terríveis circunstâncias, por carta de um amigo de Mário de Sá-Carneiro, em Paris, José Araújo, a quem aquele pediu que comparecesse naquele dia, 26 de Abril de 1916, sem falta, às 8 horas da noite em ponto, no seu quarto no hotel Nice. José Araújo assim fez e encontrou-o deitado sobre a cama, vestido de cerimônia, e que lhe disse:

Acabei agora de tomar cinco frascos de arseniato de estriçnina, peço-lhe que fique.

José Araújo saiu a buscar um copo de leite e a procurar socorro mas quando voltou para o levarem ao hospital apenas pôde assistir-lhe à agonia de pavoroso sofrimento: às 8 horas e 20 minutos expirava.<sup>197</sup>

Espera-se que com a morte o corpo sem vida seja selado e com os rituais fúnebres se rompam os laços que porventura liguem autor e texto. No caso de Sá-Carneiro, ser capaz de construir uma realidade ficcional que retrata a dor e o sofrimento em diferentes instâncias — e *Dispersão* é um bom exemplo para essa afirmativa — faz com que corpo e texto fiquem amarrados por um elo [ou pacto] de morte. Como sinaliza Finazzi-Agrò, Sá-Carneiro “teve que se servir do próprio corpo (ele próprio sua personagem) para consumir o desfecho trágico. Pessoa, pelo contrário, suicidou-se longamente através dos *outros* [...]. Sá-Carneiro acumulava os papéis de criador, encenador e ator dos seus ‘intermédios’ [...]. Essa é uma das características que diferencia sua obra da do amigo Pessoa, visto que este era o “encenador das suas criaturas — não lhes emprestava o seu próprio corpo”.<sup>198</sup>

Percebemos no trabalho de Sá-Carneiro um desejo de ampliar a representação dos efeitos sensoriais através da linguagem sinestésica. Sua poesia é rica em imagem, brinca com a dinâmica das sensações. Sendo assim, seus versos não apenas registram a percepção do eu poético, mas representam esse movimento de percepções do sujeito. Para que isso se processasse, o poeta investiu na construção de um universo que explora, busca, [se] contamina de cor, movimento, luz e som, numa perfeita elaboração de plasticidade.

Nesse sentido, seu trabalho vai ao encontro do Sensacionismo pessoano, já referido na primeira seção, mesmo que a efetiva teorização desse -ismo tenha supostamente acontecido em 1916 — ano da morte de Sá-Carneiro e também data que acompanham os escritos teóricos sensacionistas —, ou seja, depois da aventura

<sup>197</sup> GALHOZ, op. cit., p. 16.

<sup>198</sup> FINAZZI-AGRÒ, op. cit., p. 28.



da *Revista* e depois de toda a elaboração poética de Sá-Carneiro. Embora haja essa pequena distância cronológica, é inegável que o Sensacionismo é alimentado pela convivência com a obra e com a trajetória de Sá-Carneiro.

Conforme Pessoa,

1. A BASE DE TODA ARTE é a sensação.
2. Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada. Uma sensação intelectualizada segue dois processos sucessivos: é primeiro a consciência dessa sensação, e esse fato de haver consciência de uma sensação transfoma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois, uma consciência dessa consciência, isto é, depois de uma sensação ser concebida como tal — o que dá a emoção artística — essa sensação passa a ser concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa. Temos, pois:
  - (1) A sensação, puramente tal.
  - (2) A consciência dessa sensação, que dá a essa sensação um valor, e, portanto, um cunho estético.
  - (3) A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder da expressão.<sup>199</sup>

Sá-Carneiro executa essas prerrogativas por excelência. É ele que tece um eu-lírico em primeira pessoa capaz de subjugar-se e entregar[-se] a todo o seu sentimento, conectado, indubitavelmente, aos sentidos e sentimentos que estes provocam. Por esse viés, recuperamos as palavras de Álvaro de Campos em **Passagem das horas**:

Sentir tudo de todas as maneiras,  
 Viver tudo de todos os lados,  
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.<sup>200</sup>

De acordo com Andrea do Roccio Souto, “a grande viagem literária da modernidade, o estilhaçamento do Eu que sente, vive e relata a passagem, o trânsito, está representada minuciosamente na obra pessoana<sup>201</sup> e, não obstante, via disseminação, também na produção carneiriana. Importa frisar que toda a dispersão encontrada no sujeito poético construído por Sá-Carneiro parte de uma intensa lucidez. Não é um devaneio desgovernado, mas uma dispersão consciente. É vestir-se de vivências alheias, despersonalizar-se — beirando a ausência —

<sup>199</sup> PESSOA, *Obras em prosa*, p. 448.

<sup>200</sup> PESSOA, *Obra poética*, 2005, p. 344. Nota-se neste poema a recorrência do verso “Sentir tudo de todas as maneiras” que também está presente em *Afinal...* (Cf. nota 90) ambos poemas encontrados em *Ficções do Interlúdio*, de Álvaro de Campos.

<sup>201</sup> SOUTO, Andrea do Roccio. *Poética do Fragmentário: a escritura-processo em Fernando Pessoa/Bernardo Soares e em Woody Allen*. Porto Alegre, 2005, 151 f. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras, UFRGS. [Orient. Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira], p. 52-53.

conscientemente. É pela despersonalização que o Sensacionismo se distancia do objetivo do Romantismo, visto que este intentava encontrar um sentimento legítimo, único. Já aquele quer nada menos que a multiplicação das sensações.

Diferentemente de Fernando Pessoa, que elabora sua poética em um alto nível de racionalidade ao ponto de multiplicar-se, em Sá-Carneiro não percebemos a preocupação com a racionalidade, ou em elaborar ditames que norteiam os fundamentos do sentir e do pensar. O poeta de *Indícios de ouro* entrega-se aos próprios versos para elaborar a sua experiência. Sua poética, nesses moldes, é alimentada pela fusão entre sensação e realidade, ao ponto de a linguagem ser capaz de corporificar a instabilidade dos sentidos. É focando essa particularidade que nos debruçamos sobre *Dispersão*.

Formado por 12 poemas, o primeiro deles foi escrito em fevereiro de 1912 e, supostamente, impulsionou o poeta a elaborar uma “plaquette”<sup>202</sup> de poemas de leitura rápida. Os outros 11 poemas foram, conforme data dos registros, escritos em maio. Salvo algumas modificações no projeto inicial de *Dispersão*, enviado por carta ao amigo Pessoa em 6 de maio daquele mesmo ano, o livro foi assim editado:

|                           |                    |
|---------------------------|--------------------|
| <i>Partida</i>            | Fevereiro de 1913  |
| <i>Escavação</i>          | 3 de maio de 1913  |
| <i>Inter-sonho</i>        | 6 de maio de 1913  |
| <i>Álcool</i>             | 4 de maio de 1913  |
| <i>Vontade de dormir</i>  | 6 de maio de 1913  |
| <i>Dispersão</i>          | Maio de 1913       |
| <i>Estátua falsa</i>      | 5 de maio de 1913  |
| <i>Quase</i>              | 13 de maio de 1913 |
| <i>Como eu não possuo</i> | Maio de 1913       |
| <i>Além-tédio</i>         | 15 de maio de 1913 |
| <i>Rodopio</i>            | Maio de 1913       |
| <i>A queda</i>            | 8 de maio de 1913  |

De **Partida** até **A Queda** há a construção de imagens de ruína, de perda e de derrocada do sujeito. Essas imagens nos reportam à tradição decadentista<sup>203</sup> —

<sup>202</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 116-117.

<sup>203</sup> Em linhas gerais, o decadentismo aplica-se a correntes, tendências, movimentos estéticos, poéticos, literários e plásticos. Os decadentistas tinham uma atitude de tédio perante a vida real. O termo começou a circular por volta de 1880, referindo-se à obra de escritores com Oscar Wilde, Arthur Rimbaud e Mallarmé. Considera-se que o decadentismo antecipa algumas experiências simbolistas. Cf. BREVE HISTÓRIA, op. cit., p. 82-83.

advindas de um contexto de angústia individual extremada. É assim que a figura de Narciso é retomada, uma vez que “caracteriza a identificação do eu melancólico com o objeto, [...] resulta uma condição marcada, ao mesmo tempo, por uma grande rigidez e uma extrema fragilidade.”<sup>204</sup> A rigidez está expressa de dois modos em sua poesia: a primeira pela métrica; a segunda, pelo tom de fatalidade, que não abre espaço para qualquer outra possibilidade senão a manifesta pelo eu-lírico. Já a fragilidade é marcada pela recorrente temática de perda, que leva a uma vertiginosa queda. Nessa “escrita de excessos”<sup>205</sup>, sobretudo em *Dispersão*, o que encontramos é a conjugação aparente de elementos biográficos para intensificar o[s] significado[s] de seus versos. Como observa Paixão, Sá-Carneiro acaba por criar um neologismo necessário para a significação de seu projeto: *dispersão*, uma variação de *persona* no qual representa a própria dispersão — palavra-chave de sua poética —, sem se limitar ao psiquismo individual, negando o “corriqueiramente humano”<sup>206</sup>.

Ao considerar esse conjunto de poemas como perda, negação, que ruma para a ausência do eu, é que nos propomos analisá-lo. Construiremos nossa análise a partir da disposição dos poemas na edição, conforme organização do próprio Sá-Carneiro, e não pela data de escrita. Começamos, então, por **Partida**, que abre o livro de poemas.

#### PARTIDA<sup>207</sup>

Ao ver escoar-se a vida humanamente  
Em suas águas certas, eu hesito,  
E detenho-me às vezes na torrente  
Das coisas geniais em que medito.

Afronta-me um desejo de fugir  
Ao mistério que é meu e me seduz.  
Mas logo me triunfo. A sua luz  
Não há muitos que a saibam refletir.  
[...]

**Partida** é a segunda parte — revista e modificada — de **Simplemente**, composto de 26 estrofes. O poeta classifica as 13 primeiras quadras — em carta ao amigo Pessoa — como “naturais”<sup>208</sup> e as restantes como “irreais” ou “ideais”; afinal,

<sup>204</sup> CARVALHO, op. cit., p. 205.

<sup>205</sup> CARVALHO, op. cit., p. 203. Utilizamos essa mesma expressão usada pela estudiosa para qualificar a escrita de Sylvia Plath, porque consideramos a poética de Sylvia e a de Sá-Carneiro próximas no que se refere à construção do sujeito poético.

<sup>206</sup> PAIXÃO, op. cit., p. 55.

<sup>207</sup> Conferir Poema 01 em anexo, páginas 110-111. SÁ-CARNEIRO, *Obra...*, 1995, p. 55-56.

<sup>208</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 70.

para a última seção todas as “palavras foram pensadas”.<sup>209</sup> No poema, encontramos um eu-lírico que vê sua vida escoar — e, como a água que desce o rio, não há como controlar seu fluxo: a vida simplesmente segue seu rumo. E seguindo o natural movimento, o eu-lírico, em tom melancólico, exacerba o sentimento de perda de seu objeto, que não é nomeado, tampouco reconhecido, porque, como ele mesmo menciona, é “de além”. Sendo assim, sua alma sente falta de algo que sequer chegou a acontecer. O sentimento de perda é, para ele, como que um fardo a carregar — tão torturante quanto o de Atlas —, numa tarefa que não tem fim — como a de Sísifo. Então, esse eu se joga ao sonho, a elementos que o levam e elevam às alturas, para refugiar-se, ser imponente e, ao menos no sonho, mostrar-se forte: “Ser garra imperial enclavinhada, / E numa extrema-unção d’alma ampliada, / Viajar outros sentidos, outras vidas”, para ser capaz de transcender-se a si mesmo.

**Partida**, por fazer referência ao artista, também nos reporta ao próprio poeta e recai na questão biográfica, como se “acidentalmente” fosse a voz do poeta que se entrecruzasse com a do sujeito do poema. A assertiva de Paixão acerca da poesia de Sá-Carneiro, ao dizer que “a dicotomia entre sonho e realidade engendra-se como eixo imaginário em torno ao qual se arrolam imagens que revisitam com insistência a condição do poeta”<sup>210</sup>, parece-nos bastante adequada. Sá-Carneiro brinca com as fronteiras de nossa razão, confunde-nos, e encaminha-nos ao labirinto que o jogo de imagens e cores promove: “A cor já não é cor — é som e aroma!”. E para fechar — ou abrir — as portas desse caminho de ilusão, o último verso é derradeiro: “A tristeza de nunca sermos dois...” recupera o castigo de Narciso imposto por Nêmesis: “que também possa amar e jamais possuir o objeto de seu amor!”<sup>211</sup>. Narciso sabe — embora não queira acreditar — que é impossível a “fusão entre ele e seu reflexo, entre o ser profundo e a aparência efêmera.”<sup>212</sup>

E nesse caminho de desilusão, a análise de Bachelard sobre Narciso é bastante enriquecedora para nossa leitura: “A contemplação de Narciso está quase fatalmente ligada a uma esperança. Meditando sobre sua beleza, Narciso medita sobre seu porvir. O narcisismo determina então uma espécie de *catoptromancia*

<sup>209</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 71.

<sup>210</sup> PAIXÃO, op. cit., p. 37.

<sup>211</sup> FAVRE, Yves-Alain. Narciso. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 747.

<sup>212</sup> FAVRE, op. cit., p. 750.

*natural*.”<sup>213</sup> Seria como se o sujeito previsse o que aconteceria com ele mesmo a partir do que vê no outro — seu próprio reflexo —; suas ações seriam antecipadas na busca pelo Outro. Essa busca poderia ser metaforizada pela ação de escavar, título do poema que segue:

#### ESCAVAÇÃO<sup>214</sup>

Numa ânsia de ter alguma cousa,  
Divago por mim mesmo a procurar,  
Desço-me todo, em vão, sem nada achar,  
E a minh'alma perdida não repousa.

Nada tendo, decido-me a criar:  
Brando a espada: sou luz harmoniosa  
E chama genial que tudo ousa  
Unicamente à força de sonhar...  
[...]

**Escavação** sugere um retorno para dentro de si mesmo: “Desço-me todo”. E, fiel à proposta de *Dispersão*, mesmo que o eu-lírico<sup>215</sup> busque reagir, seus intentos são em vão: “E a minh'alma perdida não repousa”. É então que recorre à voluptuosidade do sonho, débil tentativa de fixar existência — “E cinzas, cinzas só, em vez de fogo... / — Onde existo que não existo em mim?”. Nele ainda verificamos a perda, o não encontro, a lastimável consciência de que nada lhe é verdadeiro/verdadeiramente: “Noites d'amor sem bocas esmagadas”. Tudo lhe soa e se transforma em falso, vocabulário recorrente na voz do sujeito melancólico, que se desdobrará em termos sinônimos: fantasia, opaco, sono, bruma, espuma — elementos que demarcam o inconstante, rendido, perdido e frágil que pode, a qualquer momento, dissipar-se, como sugere **Intersonho**.

#### INTERSONHO<sup>216</sup>

Numa incerta melodia  
Toda a minh'alma se esconde  
Reminiscências de Aonde  
Perturbam-me em nostalgia...

Manhã d'armas! Manhã d'armas!  
Romaria! Romaria!

<sup>213</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 26. [grifos do original]

<sup>214</sup> Conferir Poema 02 em anexo, páginas 111-112. SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 57.

<sup>215</sup> Aqui temos a primeira indicação de que o eu-lírico desse conjunto de poemas seja masculino: “Divago por mim mesmo a procurar”. Este dado contribui para que se desenvolva uma leitura biográfica da obra de Sá-Carneiro.

<sup>216</sup> Conferir Poema 03 em anexo, página 112. SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 58.

.....  
 Tateio... dobro... resvalo...

.....  
 [...]

Em uma “realidade” que se manifesta entre o intervalo de sonhos — um entre-lugar —, **Intersonho** seria como um segundo nível desse estágio de fantasia. Por esse motivo, há uma sobreposição de imagens e acontecimentos, em certa desordem, bem como uma falta de consciência, corroborados pelas reticências e intervalos entre as estrofes. Essa irregularidade — uma novidade, pois até então todos os poemas eram formados por quartetos — é uma apologia própria aos sonhos, que transitam entre o consciente e o inconsciente, vêm sem estímulo concreto e constroem realidades com elementos aparentemente desconexos. Nesse sentido, as palavras de Bachelard complementam nossa análise. Segundo ele, “as reticências ‘psicanalizam’ o texto. Deixam em suspenso o que não deve ser dito explicitamente.”<sup>217</sup> **Intersonho**, como **Escavação** e **Álcool** evocam uma realidade sempre outra, nunca a mesma, capaz de instaurar e potencializar a fantasia.

ÁLCOOL<sup>218</sup>

Guilhotinas, pelouros e castelos  
 Resvalam longemente em procissão;  
 Volteiam-me crepúsculos amarelos,  
 Mordidos, doentios de roxidão.

Batem asas d’auréola aos meus ouvidos,  
 Grifam-me sons de cor e de perfumes,  
 Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,  
 Descem-me a alma, sangram-me os sentidos.  
 [...]

**Álcool**, já pelo título, sugere uma alteração no estado de consciência e a agudez dos sentidos: resvalam “Guilhotinas, pelouros e castelos”. É por intermédio do álcool que a sinestesia é possível em um grau ainda maior. A fusão de sentidos fica evidente e descontrolada — e por isso a estrofe “Batem asas d’auréola aos meus ouvidos, / Grifam-me sons de cor e de perfumes, / Ferem-me os olhos turbilhões de gumes, / Descem-me a alma, sangram-me os sentidos.” Longe de ser uma contaminação de cores, gostos, odores e sons aleatórios, é, para o sujeito, a manifestação mais significativa no contexto. Contudo, ao mesmo tempo em que se

<sup>217</sup> BACHELARD, op. cit., p. 38. [aspas simples do original]

<sup>218</sup> Conferir Poema 04 em anexo, páginas 112-113. SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 59.

vê envolvido por esse excesso de sentidos, o sujeito se percebe incapaz de reunir-se. Como éter — e no poema encontramos o neologismo “eterizo” —, o sujeito é incapaz de encontrar-se, porque evapora, dissipa-se, perde-se, deixa de sentir e entrega-se à inconsciência do sono.

Operando de modo sinônimo ao éter está a bruma, que no verso — Fecho os meus olhos com pavor da bruma... — nos remete ao medo do eu-lírico de contemplar, ou contemplar-se. A bruma, sendo névoa, encobre, produz armadilhas, embaça a visão, ludibria o homem. Bachelard aponta o rosto humano como o instrumento que seduz através do olhar. O narcisismo, controversamente à sedução de um outro fora do sujeito, quer seduzir a si mesmo. Contudo, esse processo apenas poderá acontecer por intermédio de seu reflexo, ou seja, pelo espelho ou pelas águas cristalinas. Mas isso não é possível quando o espelho está embaçado ou as águas, turvas, impedindo a ação da visão que seduz/que é seduzida.<sup>219</sup>

Estimulado pelo álcool, o sono lhe incide tão pesadamente como a noite. E entregar-se ao sono profundo é quase um estágio antes da morte, desejo do eu-lírico no poema seguinte:

VONTADE DE DORMIR<sup>220</sup>

Fios d'ouro puxam por mim  
A soerguer-me na poeira —  
Cada um para o seu fim,  
Cada um para o seu norte...

.....

— Ai que saudades da morte...

.....

[...]

**Vontade de dormir**, além de demarcar um eu-lírico rendido pelo desânimo, desvela seu desejo de entregar-se à sorte. Os fios de ouro, que regem o sujeito, nos remetem às mitológicas Moiras: Cloto, Láquesis e Átropos eram três irmãs que determinavam os destinos humanos, especialmente a duração da vida de uma pessoa e seu quinhão de atribuições e sofrimentos. Cloto, em grego "fiar", segura o fuso e puxa o fio da vida; Láquesis ("sortear") enrola o fio e sorteia o nome dos que vão morrer, e Átropos ("não voltar", ser inflexível) corta o fio. É a mão de Átropos

<sup>219</sup> BACHELARD, op. cit., p. 23.

<sup>220</sup> Conferir Poema 05 em anexo, página 113. SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 60.

que o sujeito almeja, uma vez que, mesmo sabendo de sua superioridade — “Arranquem-me esta grandeza!” —, lhe é impossível transmigrar. Este verbo, no intransitivo, possui o significado de passar a alma de um corpo para outro, desejo recorrente desse sujeito Narciso. Para ele, a morte seria a única forma de libertar-se dessa angústia, seria o ponto final, a tranqüilidade. A melancolia remete a essa figura mítica, uma vez que, sendo frágil<sup>221</sup>, sobra-lhe o desespero de não poder dissociar-se do outro. O que resta ao eu-lírico é apenas fragmento, dispersão, termo chave do poema seguinte.

#### DISPERSÃO<sup>222</sup>

Perdi-me dentro de mim  
Porque eu era labirinto,  
E hoje, quando me sinto,  
É com saudades de mim.

Passei pela minha vida  
Um astro doido a sonhar.  
Na ânsia de ultrapassar,  
Nem dei pela minha vida...

Para mim é sempre ontem,  
Não tenho amanhã nem hoje:  
O tempo que aos outros foge  
Cai sobre mim feito ontem.  
[...]

Mola impulsionadora, **Dispersão**, somado a **Estátua falsa**, são os poemas que mais ousam nos elementos biográficos. Como já mencionamos no capítulo anterior, segundo Sá-Carneiro, **Dispersão** “encerra talvez um canto do meu estado de alma”<sup>223</sup>. De acordo com o poeta, esta poesia lhe é *sincera*<sup>224</sup>, e tal afirmativa, como sabemos, demonstra a [in]consciente armadilha que um autor elabora ao manipular e aderir o seu cotidiano à sua obra. Será sua atenção dispensada ao cotidiano que, em certa medida, reforçará a voz de lamento e impossibilidade do sujeito<sup>225</sup>: “Para mim é sempre ontem, / Não tenho amanhã nem hoje: / O tempo que aos outros foge / Cai sobre mim feito ontem.” Essa sensação de declínio, na qual o sujeito se encontra, impulsiona-o a esgueirar-se no mundo da imaginação — que longe de ser de fadas: “Castelos desmantelados, / Leões alados sem juba...” — igualmente o leva à noção de impossibilidade: “Ai, como eu tenho saudades / Dos

<sup>221</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 13.

<sup>222</sup> Conferir Poema 06 em anexo, páginas 113-116. SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 61-63.

<sup>223</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 110-112.

<sup>224</sup> Cf. grifos no original da carta enviada em 26 de fevereiro de 1913.

<sup>225</sup> PAIXÃO, op. cit., p. 19.



sonhos que não sonhei!...”.

Nesses espaços de impossibilidades — o sujeito está sempre em um intervalo/entre-lugar/não-lugar —, o biográfico e o ficcional contaminam-se. Solitário, tímido, introspectivo são adjetivos que qualificam o poeta. Se associarmos tais características à estrofe “Tristes mãos longas e lindas / Que eram feitas pra se dar... / Ninguém mas quis apertar... / Tristes mãos longas e lindas...” e ao trecho do artigo do amigo de Sá-Carneiro, Rogério Perez, “Alto, de movimentos descompassados tinha então certa beleza física que, com os anos de gordura de tronco, foi perdendo, até lhe chamarem, e chamar-se a ele próprio, «a grande ursa». Seu grande orgulho foram sempre as mãos que fazia tratar em «manicures», então raras em Lisboa.”<sup>226</sup>, teremos versos ainda mais significativos, pois enfatizam o desgaste da dor solitária de existir. Por isso o sujeito exclama seu sofrimento de ser, mas não conseguir realizar-se: “E tenho pena de mim, / Pobre menino ideal... / Que me faltou afinal? / Um elo? Um rastro?... Ai de mim!...”. O que lhe resta, enfim, é-lhe sempre indefinido, precário, instável, ocaso — “Não vivo, durmo o crepúsculo”.

A perda experimentada pelo eu-lírico lhe é de tal maneira sentida, que sua melancolia faz com que recupere da memória todos os signos que o remetem à dor. Não é por acaso que o sujeito — poeta e eu-lírico — está em Paris. Como lembra Kristeva, as línguas estrangeiras são “sistemas de signos afastados do lugar da dor”<sup>227</sup>. E mesmo que o lugar estrangeiro lembre o desaparecido, há o distanciamento físico. É neste mesmo lugar, como se renunciasse sua própria morte, que as vozes do poeta e do eu-lírico se mesclam — e muito antes de a morte acometê-lo fisicamente: “E sinto que a minha morte — / Minha dispersão total — / Existe lá longe, ao norte, / Numa grande capital.”

Por perder-se ou não encontrar-se em lugar algum, resta ao eu-lírico a errância vaga de um exílio em si mesmo: “Se me olho a um espelho, erro — / Não me acho no que projecto. / Regresso dentro de mim / Mas nada me fala, nada!”. Julia Kristeva, ao analisar o efeito do espelho à mulher depressiva, afirma que esta não o suporta uma vez que — em seu narcisismo ferido —, a imagem provoca nela violência e desejo de matar. Assim, é pelo outro refletido que ela se protege de seus

<sup>226</sup> PEREZ, Rogério. Biografia esquecida. In.: CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a gênese de “Amizade”*. Coimbra: Livraria Almeida, 1971, p. 396.

<sup>227</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 46.

desejos, se instala e reencontra a plenitude<sup>228</sup>. Ao sujeito do poema essa possibilidade lhe é negada, porque ele não consegue atingir, a partir do projetado, a plenitude e mesmo voltando-se para seu interior, apenas o nada se revela. Desse modo, o que resta ao sujeito é a desolação, pois tudo se perde, como podemos observar em **Estátua falsa**:

ESTÁTUA FALSA<sup>229</sup>

Só de ouro falso os meus olhos se douram;  
Sou esfinge sem mistério no poente.  
A tristeza das coisas que não foram  
Na minh'alma desceu veladamente.

Na minha dor quebram-se espadas de ânsia,  
Gomos de luz em treva se misturam.  
As sombras que eu dimano não perduram,  
Como Ontem, para mim, Hoje é distância.  
[...]

Contextualizar o sentimento de derrota do eu-lírico nesse poema, através da figura mitológica da esfinge, é propor um significado particular para os versos. Na mitologia grega, a esfinge é uma criatura com asas, híbrida, metade leão, metade mulher, que causa destruição e má sorte. Conforme a lenda, a Esfinge, para não devorar os humanos que passassem por ela, propunha-lhes enigmas. O único mortal capaz de tamanha proeza, isto é, decifrar-lhe as adivinhas, foi Édipo<sup>230</sup>. Inconformada com a derrota, a Esfinge comete suicídio, atirando-se em um penhasco. Este fato se aproxima de outro, conhecido de um leitor mais próximo a Sá-Carneiro: o poeta era chamado pelos amigos de “esfinge gorda”. Os dois pontos, somados à preocupação do poeta em demarcar essa impossibilidade do eu-lírico a partir do uso de verbos no presente — douram, quebram-se, perduram —, visto que se pronuncia depois de uma sucessão de perdas: “Sou estrela ébria que perdeu os céus, / Sereia louca que deixou o mar”, constroem o mosaico da derrocada do sujeito. Ele, ao referir-se, em primeira pessoa, a imagens de esfacelamento, além de simbolicamente destruir a si mesmo, encontra também uma forma — talvez a única — de “apoderar-se” do objeto. Como expressa Kristeva, “depreciando-se e se destruindo, ele consome toda possibilidade de objeto, o que também é um meio

<sup>228</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 75.

<sup>229</sup> Conferir Poema 07 em anexo, página 116. SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 64.

<sup>230</sup> Por salvar a cidade de Tebas da ameaça da criatura divina, Édipo é levado ao trono e casa-se com Jocasta — sua mãe biológica. Então, a profecia de Apolo se cumpre: Édipo mata seu verdadeiro pai e contrai o matrimônio proibido. A seqüência desse mito é narrada por Sófocles em *Édipo rei*.

desviado de preservá-lo... em outro lugar, intocável”<sup>231</sup>, uma vez que é pela relação de tensão que o sujeito estabelece com o objeto, a partir da angústia da perda, que mantém aquele na constante busca de recuperar o objeto, ou, como observa a psicanalista búlgara, a Coisa. Ao constatar a impossibilidade de seu êxito, sobra-lhe a sensação de quase ter conseguido. É esse meio-caminho que o poema subsequente delinea:

QUASE<sup>232</sup>

Um pouco mais de sol — eu era brasa,  
Um pouco mais de azul — eu era além.  
Para atingir, faltou-me um golpe d’asa...  
Se ao menos eu permanecesse alguém...

Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído  
Num baixo mar enganador d’espuma;  
E o grande sonho despertado em bruma,  
O grande sonho — ó dor! — quase vivido...  
[...]

Na poética de Sá-Carneiro, “quase” é uma palavra que agrega bem o significado de impossibilidade. Mesmo que haja o desejo, a ânsia, tudo lhe é sempre “quase”. Os sentimentos, o espaço e o tempo não lhe são inteiros, permitidos, todos lhes são tomados/cindidos antes do “trunfo”. O eu-lírico expressa bem essa dor ao afirmar faltar apenas “um golpe d’asa”. Sempre tentou ir tão longe, ser como a ave dourada, a fênix que ressurgue das cinzas e voa alto. Em **Quase**, há a marca da dor de sempre falhar, falhar sobretudo em si: “Hoje, de mim, resta o desencanto / Das coisas que beijei mas não vivi...”. Num movimento incompatível de co-existir, lamenta as perdas e é incapaz de reconhecer-se no presente — ou de perceber a existência de um presente. Liga-se a um passado não-nomeável, mas que impede o sujeito de desvencilhar-se da postura que o arremessa sempre para trás<sup>233</sup>. Como analisa Kristeva,

O tempo em que vivemos sendo o nosso discurso, a palavra estranha, retardada, ou dissipada pelo melancólico o conduz a viver numa temporalidade descentrada. Ela não se escoa, o vetor antes/depois não a governa, não a dirige de um passado para uma finalidade. [...] Fixado ao passado, regressando ao paraíso ou ao inferno de uma experiência não ultrapassável, o melancólico é uma memória estranha: tudo findou ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a esta coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro...<sup>234</sup>

<sup>231</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 51.

<sup>232</sup> Conferir Poema 08 em anexo, página 116-117. SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 65-66.

<sup>233</sup> Para corroborar nossa afirmativa, basta recuperarmos a voz do poema anterior: “Como Ontem, para mim, Hoje é distância.”

<sup>234</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 61.

Sem futuro, ou qualquer perspectiva animadora para o sujeito, o eu-lírico enuncia, como no poema que segue, os sentimentos e o desejo que, de algum modo, não lhe são permitidos:

COMO EU NÃO POSSUO<sup>235</sup>

Olho em volta de mim. Todos possuem  
Um afeto, um sorriso ou um abraço.  
Só para mim as ânsias se diluem  
E não possuo mesmo quando enlaço.

Roça por mim, em longe, a teoria  
Dos espasmos golfados ruivamente;  
São êxtases da cor que eu fremiria,  
Mas a minh'alma pára e não os sente!  
[...]

Depois da frustração de **Quase**, a dor se manifesta em um contínuo tormento. É por esse aspecto que **Como eu não possuo** revela as nuances da dor de desejar e saber, no mesmo instante em que é impossível para o sujeito lograr seu sonho. Como diz a estrofe introdutória: “Olho em volta de mim. Todos possuem / Um afeto, um sorriso ou um abraço. / Só para mim as ânsias se diluem / E não possuo mesmo quando enlaço”, “enlaçar” não é possível para o sujeito lírico. Deseja sentir, mas é incapaz de fazê-lo. Está entre o sonho e a realidade, sendo impossibilitado de alcançá-la. O real lhe é vago, incerto, impossível, improvável, transforma-se em outro nível de sonho. Por isso, o uso do tempo verbal no condicional: “Eu vibraria só agonizante / Sobre o seu corpo d'êxtases dourados, / Se fosse aqueles seios transtornados, / Se fosse aquele sexo aglutinante...”. Prostrado, o eu-lírico se conforma à sua realidade de ser impedido de “viver”. Rende-se ao tédio e apenas espera:

ALÉM-TÉDIO<sup>236</sup>

Nada me expira já, nada me vive —  
Nem a tristeza nem as horas belas.  
De as não ter e de nunca vir a tê-las,  
Fartam-me até as coisas que não tive.

Como eu quisera, enfim d'alma esquecida,  
Dormir em paz num leito d'hospital...  
Cansei dentro de mim, cansei a vida  
De tanto a divagar em luz irreal.  
[...]

<sup>235</sup> Conferir Poema 09 em anexo, página 117-118. SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 67-68.

<sup>236</sup> Conferir Poema 10 em anexo, página 118-119. SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 69.

Já que o eu-lírico se vê cercado e perseguido por sucessivas perdas, angústias e impossibilidades, entrega-se ao tédio dos dias de sua existência sem vida — “tão iguais e tão vazios”. Uma vez mais o sujeito intenta “escalar os céus”, interromper a queda vertiginosa na qual se encontra. Contudo, padece e retorna à dor e seus dias lhe ecoam, “mais velozes, mais esguios”, repetindo-se, contínuos, tediosos.

Como lembra Júlia Kristeva, “o melancólico é um estrangeiro na sua língua materna. Ele perdeu o sentido — o valor — da língua materna, por não poder perder sua mãe. A língua morta que ele fala e que anuncia o seu suicídio esconde uma Coisa enterrada viva.”<sup>237</sup> Por esse caminho, o silêncio que ecoa na noite escura é duplamente significativo: Sá-Carneiro, num país cuja língua oficial é o francês — e que ele dominou com perfeição —, elabora um eu-lírico que se sente prostrado, seqüência de consecutivas perdas. O silêncio simbólico não cala o sujeito que se expressa em língua materna, a que denuncia suas feridas, e a língua, por ser a ponte ao lugar natal, acaba por intensificar a dor sentida pelo sujeito poético. Nessa dor, entrega-se o sujeito à vertigem que o rodopio provoca, aguçando-lhe os sentidos, as sensações, ao ponto de alterar sua consciência, sobretudo no modo como percebe o que o cerca:

RODOPIO<sup>238</sup>

Volteiam dentro de mim,  
Em rodopio, em novelos,  
Milagres, uivos, castelos,  
Forcas de luz, pesadelos,  
Altas torres de marfim.

Ascendem hélices, rastros...  
Mais longe coam-me sóis;  
Há promontórios, faróis,  
Upam-se estátuas d’heróis,  
Ondeiam lanças e mastros.  
[...]

É como que em devaneio, em turbilhão, que o sujeito se vê em **Rodopio**. Imagens, sons, cores, odores, lugares são os elementos que dão sentido às sensações do sujeito poético: “Zebam-se armadas de cor, / Singram cortejos de luz, / Ruem-se braços de cruz, / E um espelho reproduz, / Em treva, todo o esplendor...”.

<sup>237</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 55.

<sup>238</sup> Conferir Poema 11 em anexo, página 119-120. SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 70-71.

É nesse espaço que o sujeito se encontra, habita e convive com tantas sensações e sentidos juntos, capazes de lhe direcionarem à queda, “ponto final” de sua trajetória — em constante declínio.

A QUEDA<sup>239</sup>

E eu que sou o rei de toda esta incoerência,  
Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la  
E giro até partir... Mas tudo me resvala  
Em bruma e sonolência.

Se acaso em minhas mãos fica um pedaço d'ouro,  
Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...  
Eu morro de desdém em frente dum tesouro,  
Morro à língua, de excesso.

[...]

.....  
Tombei...  
E fico só esmagado sobre mim!...

**A Queda** encerra o conjunto de poemas e nele encontramos a reunião dos sentidos, sentimentos e sensações quiméricamente provocados no sujeito poético, que nesse mundo é o rei. Como suposta majestade — suposta porque é incapaz de impor sua vontade; ao invés, condensa-se, dissipa-se —, espera-se que esteja cercado de ouro, mas, como o próprio sujeito rebate, se o tocar “volve-se logo falso”. Entregue ao próprio fardo, escolhe o arremesso para esmagar-se “sobre”<sup>240</sup> si e finalmente livrar-se da tristeza de “nunca sermos dois”.

Uma consideração importante acerca da queda, no que se refere à melancolia, é que o movimento de descida, reporta à terra, uma vez que esta, fria e inerte, entre os quatro elementos, melhor identifica o sentimento melancólico. Com a morte, o sujeito tomba ao solo, encontra-se com a terra.

Vale fazer uma rápida referência à capa da primeira edição de *Dispersão* (Anexo II). Desenvolvida por José Pacheco — o mesmo responsável, dois anos mais tarde, pela capa da *Orpheu 1* —, traz imagens dispersas e mal ordenadas, que se

<sup>239</sup> Conferir Poema 12 em anexo, página 120-121. SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 72.

<sup>240</sup> Sá-Carneiro, em carta a Fernando Pessoa, expressa seu parecer ao analisar o “equivoco” de confundir sob e sobre: “É claro que o que eu queria dizer, o que eu quis sempre dizer, foi *sob mim*; foi apenas uma confusão que me fez escrever *sobre* mesmo na poesia executada pois o escrevia sempre com a ideia de *debaixo*. Entanto agora vejo que talvez fosse interessante conservar o *sobre* - assim haveria como que um desdobramento; eu-alma, viria estatelar-me, esmagar-me, não sobre o gelo, mas *sobre* o meu corpo”. (SÁ-CARNEIRO, *Correspondência...*, p. 142) Como notamos, longe de ser um erro, o novo uso da preposição demarca a preocupação do poeta em inovar/renovar os significados de suas produções.

afigram nos versos de Sá-Carneiro, como a mulher nua, a fênix, os castelos, etc. Igualmente sobressaem-se no desenho as cores azul e dourada.

O que percebemos na leitura de *Dispersão* e sua especial monotonicidade — como qualifica o próprio autor — é a exacerbação de um drama pessoal, que nos remete ao biográfico. Esse estreitamento entre ficcional e biográfico mostra-se em maior grau quando olhamos, na obra de Mário de Sá-Carneiro, para o fim: tanto o poema homônimo quanto sua morte trágica.

FIM<sup>241</sup>

Quando eu morrer batam em latas,  
Rompam aos saltos e aos pinotes,  
Façam estalar no ar chicotes,  
Chamem palhaços e acrobatas!

Que o meu caixão vá sobre um burro  
Ajaezado à andaluza...  
A um morto nada se recusa,  
Eu quero por força ir de burro.

As noções de cor, som, odor e movimento constroem o espaço imaginário do sujeito poético, mimetizam os meandros da subjetividade. Desse modo, os aspectos subjetivo e objetivo da construção do sujeito, quer dizer, a dimensão pessoal e particular e a percepção dos sentidos, respectivamente, estão intimamente ligados. É esse processo que provoca uma sinestesia particular na poética de Sá-Carneiro e que levará o leitor a uma vertiginosa viagem interna.

Em artigo publicado em 1917, José Nunes de Sousa, porta-voz do grupo Faro, considera que a “sua obra aí está a atestar o seu Génio. Nada dele se compreenderá se o não soubermos sentir. Ele está tão estreitamente ligado às suas produções que, em cada verso, em cada bocado da sua prosa quente de Ideal, está preso um farrapo da sua Alma.”<sup>242</sup> Percebemos com esse depoimento de um contemporâneo do autor a recepção bastante efusiva dos textos carneirianos. Esse artigo (Anexo V) é um dos raros materiais encontrados sobre a maneira como Sá-Carneiro foi lido em sua época. Claro está que seus leitores eram jovens escritores sedentos por uma literatura nova. Daí a aclamada aceitação do conterrâneo recém-falecido.

Outro artigo que consideramos relevante é o de Rogério Perez, publicado

<sup>241</sup> SÁ-CARNEIRO, *Obra...*, p. 131.

<sup>242</sup> SOUSA, José Nunes de. Mário de Sá Carneiro. In.: CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a génese de “Amizade”*. Coimbra: Livraria Almeida, 1971, p. 391.

em 1938 (Anexo IV). O texto apresenta uma visão mais íntima da biografia do poeta, uma vez que Perez e Sá-Carneiro faziam parte do mesmo grupo de discussão das manifestações e produções artístico-literárias da época. Como podemos perceber, são apenas “fragmentos, fragmentos, fragmentos”<sup>243</sup>, é isso que conhecemos da vida desse poeta. Como aponta Cleonice Berardinelli, é difícil construir uma biografia do poeta. O que se conhece dele é até a morte de sua mãe e depois, a partir de 1912, quando estreita amizade com Pessoa<sup>244</sup>. Esse intervalo de anonimato alimenta o imaginário de sua poética, como também o fato de que não há registro do óbito do poeta tanto em Paris quanto em Portugal<sup>245</sup>. Nem mesmo sua sepultura no cemitério de Pantin existe mais desde 1949 e o destino dos restos mortais do poeta é desconhecido. As palavras de Fernando Pessoa são as que nos parecem mais adequadas para este caso: “gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação.”<sup>246</sup>.

De mais a mais, a amizade de Sá-Carneiro com Pessoa deixou marcas indissolúveis e indiscutíveis em ambos. Se a alteridade do amigo é marcante, a crise de personalidade convertida em negação e obliteração de Sá-Carneiro construiu um fecundo diálogo entre os dois: um sendo o mestre do outro. Sem Sá-Carneiro, Álvaro de Campos não teria nascido e como repercussão da morte prematura do amigo, esse heterônimo pessoano intensamente europeu perdeu o fôlego vanguardista. Sua escrita passou a evocar a impotência e o tédio — e não é por acaso que, depois da morte de Sá-Carneiro, as vozes pessoanas que mais se pronunciaram foram as de Soares e Campos.

É a voz de Campos que manifesta profundo tédio na repetição do eu, por exemplo, em **Eu, eu mesmo...**, como a fazer eco a Sá-Carneiro:

Eu, eu mesmo...  
 Eu, cheio de todos os cansaços  
 Quantos o mundo pode dar. —  
 Eu...  
 Afinal tudo, porque tudo é eu,  
 E até as estrelas, ao que parece,  
 Me saíram da algibeira para deslumbrar crianças...

<sup>243</sup> PESSOA, *Livro...*, p. 13-14.

<sup>244</sup> BERARDINELLI, Cleonice. Portugal entre dois séculos. In.: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Mário de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

<sup>245</sup> DIAS, Marina Tavares. Cronologia da vida e obra de Mário de Sá-Carneiro. In: OLIVEIRA, António Braz de (Coord.). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990, p. 68.

<sup>246</sup> PESSOA, *Obras em prosa*, p. 456.



Que crianças não sei...  
 Eu...  
 Imperfeito? Incógnito? Divino?  
 Não sei...  
 Eu...  
 Tive um passado? Sem dúvida...  
 Tenho um presente? Sem dúvida...  
 Terei um futuro? Sem dúvida...  
 A vida que pare de aqui a pouco...  
 Mas eu, eu...  
 Eu sou eu,  
 Eu fico eu,  
 Eu...<sup>247</sup>

Sobre sua escrita, o próprio Sá-Carneiro, em correspondência de 26 de fevereiro de 1913 a Fernando Pessoa, expressa o dilema que sua poética enceta através de uma linha curva cujas extremidades jamais se encontram. Uma das setas se refere ao real e a outra a seu oposto, o irreal, que, por sua vez, se volta para o real, sem nunca se encontrarem<sup>248</sup>:



Em outras palavras, poderíamos substituir os termos “real” e “irreal” usados pelo poeta por, respectivamente, biográfico e ficcional. Se toda a sua literatura é esse jogo — como vimos, *Dispersão* elabora uma realidade ficcional de queda, parte do presente para voltar-se às impossibilidades provocadas pela perda — e se aproximarmos os poemas de *Dispersão* aos seus três últimos<sup>249</sup> — *El-rei*, *Aqueloutro* e *Fim* —, encontraremos a mesma encenação de morte que seu suicídio nos provoca em relação à sua produção poética. Conforme os registros, Sá-Carneiro conhece, no início de 1916, Renée, que o convence a não se jogar nas linhas do metrô<sup>250</sup>. É então que ele elabora sua cena de morte derradeira e irreversível provocada pelo veneno. Escolher veneno como forma de finalizar o sofrimento em vida é duplamente significativo, em se tratando de Sá-Carneiro: não renuncia

<sup>247</sup> PESSOA, *Obra poética*, p. 397.

<sup>248</sup> SÁ-CARNEIRO, *Correspondência...*, 2004, p. 75.

<sup>249</sup> De publicação póstuma, organizada por Fernando Pessoa.

<sup>250</sup> DIAS, Marina Tavares. Cronologia da vida e obra de Mário de Sá-Carneiro. In.: OLIVEIRA, António Braz de (Coord.). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990, p. 67.

apenas à possibilidade de viver, mas exprime, pelo sofrimento agonizante de sentir que a vida lhe escorre do corpo aos poucos, sofrimento similar ao expresso tantas vezes por seus sujeitos líricos, que percebemos não somente em *Dispersão*, mas em toda sua obra.

É nesse sentido que vai nossa afirmação de que a ficcionalidade acaba se sobressaindo em relação à vida do poeta. As cenas de morte tantas vezes esboçadas em seus textos são executadas em um único e final gesto, o epílogo perfeito, o *gran finale*, composto de uma única cena<sup>251</sup>, igualmente literária. Conforme Gaston Bachelard, “o suicídio, na literatura, prepara-se ao contrário com um longo destino íntimo. É, literariamente, a morte mais preparada, mais planejada, mais total. O romancista quase gostaria que o Universo inteiro participasse do suicídio do seu herói”<sup>252</sup>. Escolher a morte é entregar-se a um destino artificial, preparado, elaborado. Ao mesmo tempo, o suicídio do poeta é sintomático referentemente a diferentes crises: pessoal, da época, de ser. Como lembra Franca Berquó, é uma forma de manifestar sua poética de uma maneira diferente<sup>253</sup>. Até então, registrava seu trabalho no papel. Quando esse espaço se tornou insuficiente para exacerbar suas angústias, busca outra matéria para registrar seu sentimento. Escolhe, então, seu corpo, para fazer o registro final, numa capital europeia — não por acaso a mais europeia delas —, num quarto de hotel, trajando *smoking*, ingerindo a única saída que encontra para, finalmente, conjugar sujeito e objeto. Afinal, tanto sujeito quanto objeto eram/são ele mesmo, daí porque a figura narcísica é tão importante para sua poética.

É então que a figura de Caronte se fixa no texto carneiriano. O óbolo que Sá-Carneiro entrega a essa figura mitológica para poder entrar em sua barca são seus próprios textos. Maurice Blanchot auxilia-nos a explicar essa imagem que tentamos construir sobre o poeta. Segundo o estudioso, “o homem é a partir da sua morte, liga-se fortemente à sua morte, com um vínculo de que ele é juiz, ele faz sua

---

<sup>251</sup> A partir da modernidade, o individualismo se estabelecerá também na morte. Não ocorre mais em casa, mas no ambiente hospitalar, sob os cuidados de profissionais. Como exemplo, podemos citar a forma como Fernando Pessoa faleceu: sozinho, em uma cama de hospital, sem amigos ou familiares que o acompanhassem em sua internação. A forma como lidamos com a morte varia de acordo com os costumes dos povos. Num dos funerais característico nos Estados Unidos, na tentativa de negar ou rejeitar a morte e seus rastros, o morto é sepultado bem-vestido e maquiado, como se ainda tivesse vida. (SCLIAR, op. cit., p. 99)

<sup>252</sup> BACHELARD, op. cit., p. 83.

<sup>253</sup> BERQUÓ, Franca. A melancolia narcísica na lírica de Sá-Carneiro. In: DUARTE, Lélia Maria Duarte. *Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994, p. 164.

morte, faz-se mortal e, por conseguinte, confere-se o poder de fazer e dá ao que faz o seu sentido e a sua verdade”<sup>254</sup>. É por intermédio do sujeito melancólico que a imagem construída em — e por — Sá-Carneiro se re-elabora. Como pondera Kristeva, “a melancolia termina então na assimbolia, a perda do sentido; se não sou mais capaz de traduzir ou de fazer metáforas, calo-me e morro.”<sup>255</sup> Eis o caso metonímico por excelência: o suicídio como elemento pertencente ao texto.

---

<sup>254</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 93.

<sup>255</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 46.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao elaborarmos o mosaico cultural português no qual Mário de Sá-Carneiro está inserido, as artes e a literatura são um reflexo do momento conturbado que vivia o país e toda a Europa. A iminência da I Guerra, os problemas políticos enfrentados por Portugal fazem com que paire no ar um clima de tensão.

É nesse cenário que as vanguardas tomam corpo e ganham adeptos por toda a Europa. Em Portugal, via Geração de *Orpheu*, resultam as tentativas de romper com a tradição, de abolir a cultura cristalizada. Via escândalo, os jovens portugueses pretendem radicalizar, desestabilizar. A *Revista Orpheu*, portanto, reuniu essas novas idéias, tornando-se porta-voz da vanguarda literária lusa. E é a partir desse viés que Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro elaboram seus projetos estéticos, discutem suas produções — ou seja, no clima de *Orpheu*.

Contudo, o que pretendemos destacar desse contexto são os jogos e trapanças, que nos parecem emergir das cartas e dos textos de Mário de Sá-Carneiro. Impossível chegar a uma conclusão definitiva. A dúvida sempre paira. Experiência de vida ou experiência com a vida? O contexto não revela de todo esse[s] sujeito[s] poético[s]; revela, antes, o drama que existe neles. Como observa Candido, na relação entre biográfico e ficcional, é inevitável o tratamento dos dados daquele por este, em que “a realidade é revista e francamente completada pela imaginação”<sup>256</sup>.

Nessa via que transita pela bioficção, temos algumas considerações a fazer: a cena de suicídio poderia ser vista como uma arte (ou a negação dela), que vai além do Dadaísmo: o *ready made*, que desloca um objeto qualquer de seu espaço usual e o apresenta como se fosse uma obra de arte. Marcel Duchamp, por exemplo, expôs um mictório e o assinou como Mutt. O *ready made* destaca

o objeto do contexto que lhe é habitual, e no qual atende a uma função prática: desambienta-o, desvia-o e o conduz por uma via morta. Retirando-o de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estético, situa-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético.<sup>257</sup>

Assim, a morte de Sá-Carneiro se deslocaria do simples encerramento de

---

<sup>256</sup> CANDIDO, op. cit., p. 62.

<sup>257</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 357-358.

sua vida para tornar-se extensão de sua obra, a partir de outra linguagem que não a literária, extravasando as fronteiras de sua poética. O agonizante sentimento de perda manifesto pelo eu-lírico é substituído, em vida, pela estricnina — sua ferramenta de morte. O tóxico ingerido provoca espasmos pelo corpo da cabeça aos pés até o suicida falecer, cerca de 20 minutos depois, por asfixia, uma vez que os espasmos fazem com que o organismo perca o controle do sistema nervoso central e seja incapaz de conter a paralisia do aparelho respiratório. A agonia do corpo se equipara à do sujeito poético: é como se Mário de Sá-Carneiro executasse em vida — e também em morte — sua própria obra. Como observa Luís Gusmán, no prefácio de *Os suicidas*, de Antonio Di Benedetto, “O instrumento com que se leva adiante um suicídio é algo relevante e que deve ser levado em conta não somente pelo aspecto de investigação policial, mas porque o suicida estabelece com ele uma relação íntima e alheia ao mesmo tempo. O instrumento pode fazer parte do seu universo cotidiano e até pode elegê-lo com uma morosidade suspeita”.<sup>258</sup>

Na época, esse veneno para rato ainda não tinha as restrições de distribuição como atualmente tem, por isso a facilidade de o poeta consegui-lo — e escolher seu modo de morte. Se o eu-lírico de *Dispersão* está em constante queda — esse movimento para baixo pressupõe que o levará à morte —, o poeta opta por uma morte própria que não deforme seu corpo, ao menos externamente. Como observa Kristeva, “em lugar da morte, e para não morrer da morte do outro, eu produzo — ou pelo menos penso em fazê-lo — um artifício, um ideal, um ‘além’ que minha psique produz para se colocar fora dela: *ex-tase*. Belo por poder substituir todos os valores psíquicos perecíveis”.<sup>259</sup>

Sendo as mortes literárias insuficientes para aplacar a melancolia que o cerca, escolhe a estricnina como instrumento de morte e mantém sua imagem apresentável. A cena é de morte forjada, uma vez que, em seu quarto do hotel, veste-se de gala para ir ao encontro de Hades, como a representação da última cena do último ato de uma peça que encerra a temporada. Incapaz de alcançar o outro que reside nele mesmo, o único alvitre possível é o suicídio, ação ambígua de egoísmo e vingança. Acerca disso, complementa Kristeva: “A queixa contra si seria, portanto, uma queixa contra um outro e a autocondenação à morte, um disfarce

---

<sup>258</sup> GUSMÁN, Luís. Prefácio: o mistério daqueles que se matam. In.: DI BENEDETTO, Antonio. *Os suicidas*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, p. 12.

<sup>259</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 96.

trágico do massacre de um outro.”<sup>260</sup> Nesse caso, o outro é ele mesmo. Como em *O homem duplicado*<sup>261</sup>, em que Tertuliano Máximo Afonso precisa matar o seu duplo para se afirmar como sendo o legítimo, o original, o verdadeiro, única maneira de o sujeito narciso-melancólico chegar o mais próximo possível de seu objeto — a morte: é por este ato que ele se libertará da angústia de não mais sentir a necessidade de conquistar, alcançar, apoderar-se do objeto. A falta não será mais sentida, o sentimento de amor, que migra por vezes ao ódio, se encerra com essa ação derradeira.

Nessa medida, tomamos por empréstimo as palavras de Antonio Candido ao analisar *Infância e Angústia*, de Graciliano Ramos, como ficção que explica a vida do autor, ao contrário do que acontece normalmente<sup>262</sup>. Isso é ainda mais determinante no caso de Sá-Carneiro, por não termos o conhecimento de nenhuma biografia sobre ele. Para Mário de Sá-Carneiro, a ausência e o sentimento de perda são condições de escrita, que o impelem à produção. E isso fica ainda mais claro com a linha de pensamento tecida por Kristeva, ao analisar a produção artístico-literária:

Nomear o sofrimento, exaltá-lo, dissecá-lo em seus menores componentes é, sem dúvida, um meio de reabsorver o luto. Às vezes, de nele se deleitar, mas também de ultrapassá-lo, de passar para um outro, menos ardente, cada vez mais indiferente... Entretanto, as artes parecem indicar alguns processos que contornam o deleite e que, sem converter simplesmente o luto em mania, asseguram ao artista e ao especialista um domínio sublimatório sobre a Coisa perdida. Inicialmente pela *prosódia*, essa linguagem, além da linguagem que insere no signo o ritmo e as aliterações dos processos semióticos. Pela *polivalência* dos signos e dos símbolos também, que desestabiliza a nomeação e, acumulando em torno de um signo uma pluralidade de conotações, oferece ao sujeito uma chance de imaginar o não-sentido ou o verdadeiro sentido da Coisa. Enfim, por economia psíquica do *perdão*: identificação do locutor com um ideal acolhedor e benevolente, capaz de suprimir a culpabilidade da vingança ou a humilhação do ferimento narcísico que servem de base para o desespero do deprimido.<sup>263</sup>

No momento em que a ficcionalidade contida no texto deixa de ser suficiente para expressar nomeadamente o sentimento, e se instala a necessidade de elaborar sua arte de outra maneira, a morte seria uma consequência natural. Como analisa A. Alvarez, ao discorrer sobre os dadaístas,

<sup>260</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 17.

<sup>261</sup> Neste romance de José Saramago, Tertuliano Máximo Afonso, professor de História, ao assistir um filme recomendado por um colega, encontra entre os atores um sócio de si. A partir de então ele arquiteta uma maneira de encontrá-lo, o que aguça a tensão entre as personagens, uma vez que um não se considera cópia do outro, mesmo tendo características físicas semelhantes. Nesse impasse, Tertuliano tenta comprovar quem é o “original” e quem é a “cópia”.

<sup>262</sup> CANDIDO, *Ficção e confissão*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 71.

<sup>263</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 95.

quando a arte é contra a própria arte, destrutiva e autocorrosiva, o suicídio se transforma na consequência lógica. Duplamente lógica, já que, quando a arte se confunde com o gesto, então a vida, ou pelo menos, o comportamento do artista é a sua obra, se uma é inútil e sem valor, a outra também o é. [...] para o dadaísta puro, o suicídio era não só inevitável, como era quase um dever, a derradeira obra de arte.<sup>264</sup>

Se violência, choque, humor psicopático e suicídio eram preceitos do dadá<sup>265</sup>, a nova literatura portuguesa também teve por objetivo chocar, na época, o público burguês, que considerava as idéias modernistas extravagâncias de jovens literatos. Como lembra José Nunes de Sousa, em artigo já citado, “a sua voluntária morte não foi só coerência. Mário estava demasiadamente acima dos que lhe chamavam doido, para que pretendesse responder-lhes com os factos.”<sup>266</sup> Essa afirmativa o aproxima à leitura demasiadamente biográfica, que desloca o ato de morte, supersignificando-o, alçando-o ao campo estético, como se fosse o elemento conectivo de sua obra — bem ao modo dadaísta, então corrente na Europa. Somamos a isso a observação de Marcel Raymond acerca da preocupação tanto do futurista quanto do surrealista em decepcionar a lógica e quebrar as associações costumeiras: “é raro que consiga impedir inteiramente o leitor de dedicar-se ao jogo perverso que consiste em tentar compreender.”<sup>267</sup> Então, não teremos como frear a leitura biográfica, uma vez que, em certa medida, é estimulada pela crítica. E a vida do autor, sobretudo o suicida, é bastante visada pela cultura contemporânea; muito destaque ao detalhe da morte, como sendo um atrativo à leitura, é dado quando se fala em Sá-Carneiro.

Nesse ponto podemos estabelecer dois tipos de leitura aos textos carneirianos: a *de enunciação* e a *de anunciação*. Na *leitura de enunciação* o que sobrevém é o texto como sendo fulcral para a leitura. Esse modo de debruçar-se sobre os textos tem como contrapartida um leitor que desconhece seu autor, que minimamente sabe seu nome, ou nem isso e, num primeiro momento da leitura, não se preocupa em investigar a procedência textual.

Adversamente, na *leitura de anunciação*, o leitor direciona sua atenção aos pormenores, a fim de rastrear indícios da morte futura. É a morte semelhantemente encontrada em sua literatura. Contudo, quando a morte referida é a do autor, sabe-se, conscientemente, que esta última é a morte final que ele poderá — ou pôde —

<sup>264</sup> ALVAREZ, op. cit, p. 223.

<sup>265</sup> ALVAREZ, op. cit, p. 225.

<sup>266</sup> SOUSA, José Nunes de. Mário de Sá Carneiro. In.: CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a gênese de “Amizade”*. Coimbra: Livraria Almeida, 1971, p. 389-392.

<sup>267</sup> RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 301.

“criar”. Nesse tipo de leitura, ofusca-se o processo criador, no qual, conforme Antonio Candido, as premissas autobiográficas recebem destino próprio e têm resultado novo<sup>268</sup>. A morte do poeta, nesse caso, funciona como conectivo da ficção, como se a ficção migrasse do patamar literário, no qual normalmente se enquadra, para adquirir contornos confessionais. A dor sentida pelo eu-lírico — e que, supostamente, em algum momento terá sido a dor de quem escreveu, simultaneamente exorcizada por ele, quando expressa em linguagem — ainda é a mesma do sujeito que a escreveu. Dessa maneira, o leitor adquire *status* de testemunha do que acontecerá, mas da qual aquele que escreve ainda não tem certeza. A dor, então, não é compartilhada — no sentido de ser dividida —, mas agregada, intensificada e contaminada. Sentem essa mesma dor, de arrebuo congênito, incapaz de ser aplacada, o escritor, o eu-lírico e também o leitor. Este, por sua vez, sentirá a dor “desses outros” — que também pode ser a dor dele mesmo — com ainda mais pavor, visto que ele é o único que tem a certeza de como e quando a morte terá seu movimento final, ao menos para o autor.

Neste ponto, aproximamos as palavras de Candido à nossa discussão. Se tomarmos a obra de Sá-Carneiro como uma possível biografia, obviamente estará permeada pela ficção, com lacunas voláteis, proliferando possíveis leituras. Conforme o crítico, “é claro que toda biografia de artista contém maior ou menor grau de romance, pois frequentemente ele não consegue pôr-se em contacto com a vida sem recriá-la. Mas, mesmo assim, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia.”<sup>269</sup>

Então, a arte legitimaria o suicídio, como se se constituísse de anúncios, um similar à dor interior. Desse modo, farão parte da *leitura de anunciação* pequenos bilhetes, desejos, vontades, mensagens finadas, que podem dizer o que não foi dito em vida, como uma espécie de testemunho de um limite humano. Sempre ficará algo ainda a ser dito.<sup>270</sup> É nesse ponto que as cartas enviadas por Sá-Carneiro adquirem uma relevância que supera o íntimo-pessoal e se integra ao jogo de compreensão do leitor. Maria Aliete Galhoz afirma que a

correspondência de Mário de Sá-Carneiro é assim toda ela “retrato” do que percorreu e foi na vida, marcada da sua idiossincrasia pessoal, sempre pródiga, mas não despidoradamente, no desvendar-se e querer compartilhar com o pai, o avô, os amigos, a

<sup>268</sup> CANDIDO, op. cit., p. 59.

<sup>269</sup> CANDIDO, op. cit., p. 70.

<sup>270</sup> GUSMÁN, op. cit., p. 17.



ama, a sua ânsia de afectividade carinhosa de que se mostrava tão carecente como uma criança mal segura de si. É constante a sua súplica e avidez de resposta que o acompanhe e sossegue um pouco. Isto de mistura com a revelação de um sólido juízo estético e de um espírito maduramente culto e que transparecem nas suas cartas [...].<sup>271</sup>

Eis, então, que se estabelece a armadilha da *leitura de anúncio*, uma vez que está vinculada a um olhar treinado, previamente educado, para uma leitura não apenas de morte, mas da morte específica do autor. Da mesma maneira, esse olhar se sobressai naquilo que não aconteceu, mas deveria ter acontecido, para que a morte do autor não acontecesse efetivamente, e se mantivesse, mais uma vez, no nível do planejamento — lembramos que Sá-Carneiro já havia tentado se jogar nos trilhos do metrô e foi convencido por Renée, como explica por carta, a mudar de idéia.

Cria-se no campo da expectativa todo um contexto que poderia ter se formado — e o suicídio poderia não ter acontecido. Várias suposições se justapõem. Se José Araújo tivesse chegado ao hotel antes do horário combinado e impedido Sá-Carneiro de ingerir o veneno... Ou se a suposta Renée tivesse podido novamente interferir na decisão de Sá-Carneiro... Ou se o amigo Fernando Pessoa fosse mais assíduo nas respostas às cartas que Sá-Carneiro lhe enviava, uma vez que este, inúmeras vezes, suplicava-lhe pronta resposta, ou pedia-lhe que não deixasse de escrever, como se a resposta fosse sempre um estímulo à vida, como aconteceu na última carta que Sá-Carneiro enviou a Pessoa, em 16 de abril de 1916: “Escreva-me muito — de joelhos lhe suplico”<sup>272</sup>... E a essa última súplica podemos acrescentar alguns dados interessantes que colaborariam para a expectativa de que o suicídio fosse evitado: Pessoa só acusa o recebimento dessa última carta na correspondência que escreve, mas não chega a postar, no dia 26 de abril: data de morte do amigo... O poeta suicida despede-se do amigo com um breve bilhete: “um grande, grande adeus do seu pobre Mário de Sá-Carneiro — Paris, 26 de abril 1916”<sup>273</sup>. Esse último contato feito, dobrado em quatro, seguiu para Lisboa sob a modalidade de carta, por equívoco de quem postara para o poeta — e desconhecia o conteúdo. Como lembra A. Alvarez, ao discorrer sobre o suicídio,

tudo faz sentido e tudo funciona segundo leis próprias e rígidas, mas, ao mesmo tempo, tudo também parece diferente, distorcido, de cabeça para baixo. Uma vez que decide pôr fim à própria vida, a pessoa entra num mundo incomunicável, inexpugnável e totalmente

<sup>271</sup> GALHOZ, op. cit., p. 17. [aspas do original]

<sup>272</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 381.

<sup>273</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 382.

convincente, onde todo detalhe se encaixa e cada pequeno incidente só faz reforçar a decisão que ele já tomou. Uma decisão que um estranho num bar, uma carta esperada que não chega, a voz da pessoa errada no telefone, a imagem da pessoa errada no olho mágico, ou até mesmo uma mudança no tempo — tudo parece impregnado de um sentido especial; tudo contribui. O mundo do suicida é supersticioso e cheio de presságios.<sup>274</sup>

É sobre essa assertiva que as palavras de Sá-Carneiro são ainda mais intensas na mesma carta que ele enviou a Pessoa oito dias antes de sua morte: “Doido! Doido! Doido! Tenha muita pena de mim. E no fundo tanta cambalhota. E vexames. Que fiz do meu próprio Orgulho? Veja o meu horóscopo. É agora, mais do que nunca, o momento [?] Diga.”<sup>275</sup> Então, o leitor, não contente de ler seus poemas, suas novelas e suas peças, submerge nas suas cartas-diário<sup>276</sup>, na tentativa de compreender o que foi dito (e o que não chegou a ser verbalizado) pelo poeta.

Enfim, as hipóteses do que poderia ter evitado o desfecho trágico são várias, mas levam o leitor a seguir com sua investigação para perscrutar todas as possibilidades do texto. Se o conjunto de uma obra permite “averiguar a realidade que nela se exprime”<sup>277</sup>, como observa Candido, a *leitura de anúncio* abolirá esses limites textuais para potencializar o texto ficcional. Sá-Carneiro se torna personagem de sua própria obra, o eu-lírico se personifica na figura de Sá-Carneiro.

A ausência do poeta demarcaria a sua presença no texto, sempre sendo reafirmada pelos elementos supostamente confessionais embutidos em sua obra e todas as mortes acontecidas ficcionalmente seriam como um exercício, um preparo para a própria morte. Ter em mãos *Indícios de Oiro*, por exemplo, é saber que pouco antes de ingerir a estricnina, Sá-Carneiro tivera a preocupação de enviar a Pessoa o caderno com a estrutura do livro de poemas assim intitulada e organizada por ele mesmo. Sua publicação obviamente foi póstuma e, mesmo assim, o poeta não deixa de estar presente em suas páginas pela sua mortalha, o que conduziria a uma leitura de morte presumida: “Tanto segredo no destino de uma vida... / É como a

<sup>274</sup> ALVAREZ, op. cit., p. 128.

<sup>275</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 381. Entre as palavras momento e diga não há nenhuma pontuação na versão original. Na edição da Companhia das Letras, como já mencionamos em nota anterior, foi acrescentado um ponto de interrogação, como se o amigo perguntasse ao outro a confirmação de suas suspeitas, a partir do que os astros anunciavam para a sua vida. Já na edição da *Obra completa* publicado pela Editora Nova Aguilar, essa mesma lacuna foi preenchida por um ponto de afirmação (Cf. SÁ-CARNEIRO, *Obra...*, p. 975). Não há como determinar. Contudo, com o acréscimo da interrogação, a carta se torna ainda mais trágica, uma vez que demarca, então, um desespero incontrolado de confirmar suas suspeitas.

<sup>276</sup> WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

<sup>277</sup> CANDIDO, op. cit., p. 69.

idéia de Norte, / Preconcebida, / Que sempre me acompanhou...<sup>278</sup> e antecipasse,  
como uma espécie de visão, o que o futuro lhe guardava.

---

<sup>278</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 119. Os versos pertencem ao poema **Ápice**, escrito em agosto de 1915, publicado em *Indícios de Ouro*.

## BIBLIOGRAFIA

### De Mário de Sá-Carneiro

SÁ-CARNEIRO, Mário. A confissão de Lúcio. In.: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 349-415.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. Dispersão. In.: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 53-72.

\_\_\_\_\_. *Mário de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. [Apres. Org. de Cleonice Berardinelli]

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

### De Fernando Pessoa

PESSOA, Fernando. *A procura da verdade oculta — Textos filosóficos e esotéricos*. 2.ed. Mem Martins: Europa-América, 1986a. [org., pref. e notas de António Quadros]

\_\_\_\_\_. *Correspondência: 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Mem Martins: Europa-América, 1986. [intr., org. e notas de António Quadros]

\_\_\_\_\_. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. [org., intr. e notas de Richard Zenith]

\_\_\_\_\_. *Obra poética*. 3.ed. [20ª reimp.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. [9ª reimp.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

\_\_\_\_\_. Ultimatum. In.: TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 248-263.

### Sobre Mário de Sá-Carneiro

BERARDINELLI, Cleonice. Portugal entre dois séculos. In.: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Mário de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

BERQUÓ, Franca. A melancolia narcísica na lírica de Sá-Carneiro. In: DUARTE, Lélia Maria Duarte. *Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

BRANCO, Lúcia Castello. Mário de Sá-Carneiro e a dispersão do sujeito. In: DUARTE, Lélia Maria Duarte. *Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

BUENO, Alexei. Introdução. In:\_\_\_\_\_. SÁ-CARNEIRO, Mário. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a génese de "Amizade"*. Coimbra: Livraria Almeida, 1971.

CUNHA, Tereza de Sobral. Prefácio. In.: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIAS, Marina Tavares. Cronologia da vida e obra de Mário de Sá-Carneiro. In.: OLIVEIRA, António Braz de (Coord.). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O grande intervalo: a indicação da morte na poesia de Mário de Sá-Carneiro. In: DUARTE, Lélia Maria Duarte. *Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

GALHOZ, Maria Aliete. Itinerário humano de Mário de Sá-Carneiro. In: OLIVEIRA, António Braz de (Coord.). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: coletânea de artigos e ensaios*. São Paulo: EDUSP, 1989.

GUEDES, Maria Estela. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1985. Disponível on line em: <[http://www.triplov.com/sa\\_carneiro/meg/index.html](http://www.triplov.com/sa_carneiro/meg/index.html)>. Acesso em 25 de mai de 2007.

PAIXÃO, Fernando. *Narciso em sacrifício: a poética de Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PEREZ, Rogério. Biografia esquecida. In.: CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro*

e a *gênese de "Amizade"*. Coimbra: Livraria Almeida, 1971, p. 395-400.

OLIVEIRA, António Braz de (Coord.). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.

SOUSA, José Nunes de. Mário de Sá Carneiro. In.: CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a gênese de "Amizade"*. Coimbra: Livraria Almeida, 1971, p. 389-392.

### **Sobre Fernando Pessoa**

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COSTA, Paula Cristina. *D'un coeur qui s'ennuie a uma alma viúva: Pessoa, poeta-tradutor de Verlaine*. **Babilônia** – Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução. Lisboa, Portugal. v. 2-3, p. 57-68, março 2005. Disponível on line em: <[http://babilonia.ulusofona.pt/arquivo/babilonia\\_n\\_2\\_3/ensaios\\_paula.pdf](http://babilonia.ulusofona.pt/arquivo/babilonia_n_2_3/ensaios_paula.pdf)>. Acesso em: 23 mar 2007.

FERRAZ, Heitor. *Fernando Pessoa*. Disponível on-line em <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/fpessoa/fpessoa.html>>. Acesso em 4 abr. 2007.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.

LOPES, Maria Teresa Rita. Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: o encontro prodigioso. In: DUARTE, Lélia Maria Duarte. *Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Roteiro de leitura: Mensagem de Fernando Pessoa*. São Paulo: Ática, 1996.

MOISÉS, Massaud. *O espelho e a esfinge*. 2.ed. [revista e aumentada] São Paulo: Cultrix, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. 3.ed. [revista e ampliada] São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEABRA, José Augusto. *Fernando pessoa ou o poetodrama*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. 3.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

SOUTO, Andrea do Roccio. *Poética do Fragmentário: a escritura-processo em Fernando Pessoa/Bernardo Soares e em Woody Allen*. Porto Alegre, 2005, 151 f. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras, UFRGS. [Orient. Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira].

### **Geral**

ALVAREZ, A. *O Deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

ANGELIDES, Sophia. *Carta e literatura — correspondência entre Tchékhev e Górkí*. SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). São Paulo: Edusp, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. [7. reimpr, 2001]

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2.ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BREVE História da literatura portuguesa: períodos literários. Coimbra: Texto, 1999.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Ficção e confissão*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999a.

\_\_\_\_\_. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999b.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Minas Gerais, UFMG, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 14.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. *Estud. av.*, São Paulo, v. 20, n. 56, 2006. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142006000100016&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000100016&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 03 Oct 2007. doi: 10.1590/S0103-40142006000100016

DUCLÓS, Nei. Prefácio — a ética da solidão. In: RILKE, RAINER MARIA. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2003.

DÜRER, Albrecht. *Melancolia I*. Disponível on-line em: <<http://www.mequieres.com/wordpress/wp-content/files/Image/farra/melancolia/mela.jpg>> Acesso em: 24 de set. de 2007.

FAVRE, Yves-Alain. Narciso. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

FREUD, Sigmund. A história do movimento Psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos – Volume XIV (1914-1916) Luto e melancolia In: STRACHEY, J, SALOMÃO, S, Salomão, E. (org.) *Edição eletrônica Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. [2000] – 1 CD-ROM.

GUIMARÃES, Fernando. *O Modernismo Português e a sua Poética*. Portugal: Lello, 1999.

GUSMÁN, Luís. Prefácio: o mistério daqueles que se matam. In.: DI BENEDETTO, Antonio. *Os suicidas*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2005.



HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.

HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguardas*. 3.ed. [2 imp]. São Paulo: Ática, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: 1989.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. [Seguido de Portugal como destino]. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MALCOLM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Trad. Sérgio Franksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARTINS, Fernando Cabral. Os olhos futuristas. In: OLIVEIRA, António Braz de (Coord.). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 6.ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

\_\_\_\_\_. *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. *Arte e Literatura: Portugal — Brasil*. São Paulo: Moderna, 1999.

PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

REZENDE, Neide. *A semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática, 1993.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. In: CHAMPI, Irleamar. *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, p. 119-120.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17.ed. Porto: Porto Editora, 2001.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TIN, Emerson. *A arte de escrever cartas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

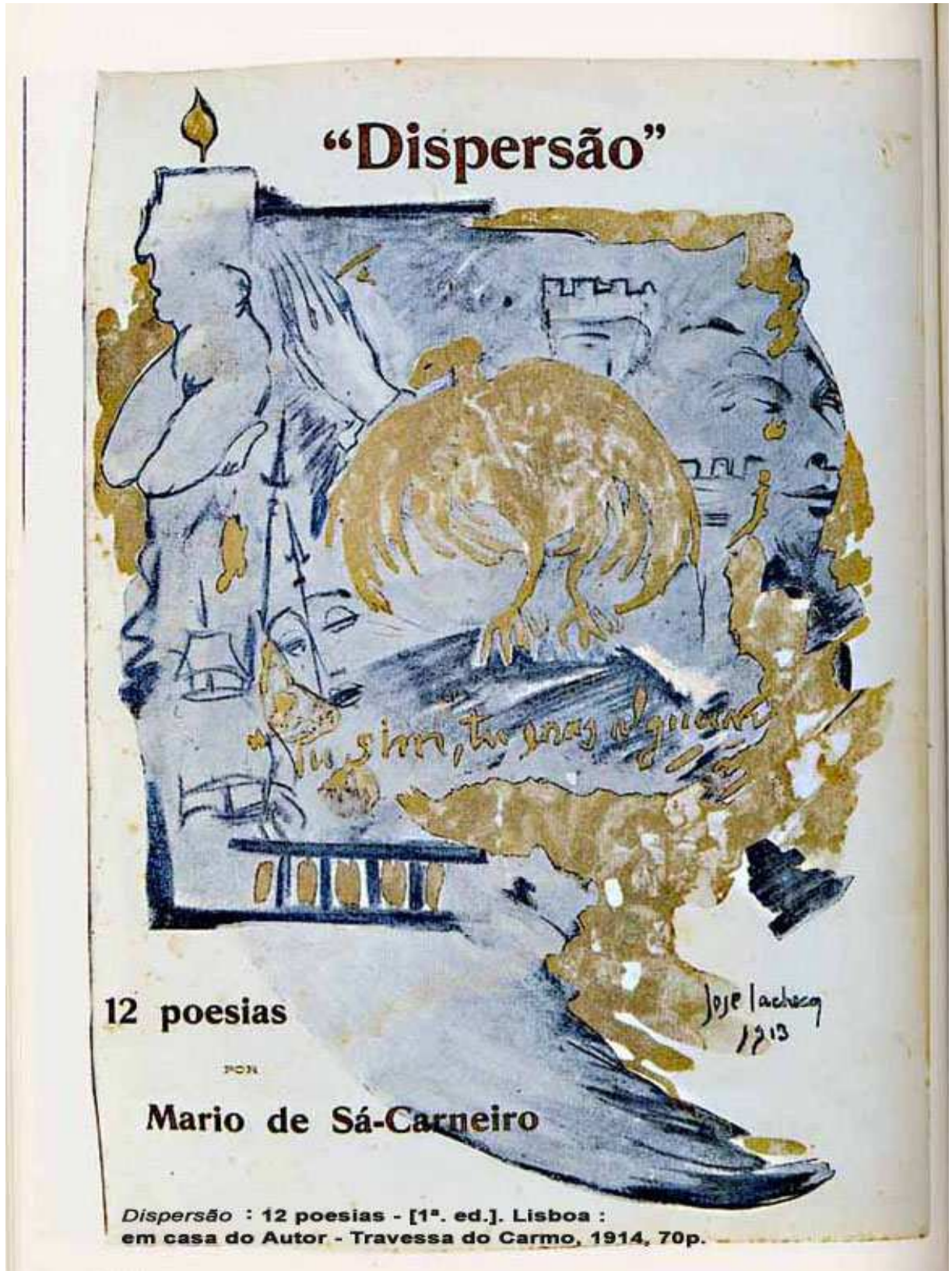
VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

## **ANEXOS**



ANEXO II

CAPA DE *DISPERSÃO*



## ANEXO III

### DISPERSÃO – Poemas

Poema 01: **PARTIDA**<sup>280</sup>

Ao ver escoar-se a vida humanamente  
Em suas águas certas, eu hesito,  
E detenho-me às vezes na torrente  
Das coisas geniais em que medito.

Afronta-me um desejo de fugir  
Ao mistério que é meu e me seduz.  
Mas logo me triunfo. A sua luz  
Não há muitos que a saibam refletir.

A minh'alma nostálgica de além,  
Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto,  
Aos meus olhos ungidos sobe um pranto  
Que tenho a força de sumir também.

Porque eu reajo. A vida, a natureza,  
Que são para o artista? Coisa alguma.  
O que devemos é saltar na bruma,  
Correr no azul à busca da beleza.

É subir, é subir além dos céus  
Que as nossas almas só acumularam,  
E prostrados rezar, em sonho, ao Deus,  
Que as nossas mãos de auréola lá douraram.

É partir sem temor contra a montanha  
Cingidos de quimera e d'irreal;  
Brandir a espada fulva e medieval,  
A cada hora acastelando em Espanha.

É suscitar cores endoidecidas,  
Ser garra imperial enclavinhada,  
E numa extrema-unção d'alma ampliada,  
Viajar outros sentidos, outras vidas.

Ser coluna de fumo, astro perdido,  
Forçar os turbilhões aladamente,  
Ser ramo de palmeira, água nascente  
E arco de ouro e chama distendido...

Asa longínqua a sacudir loucura,

---

<sup>280</sup> SÁ-CARNEIRO, *Obra...*, 1995, p. 55-56.

Nuvem precoce de subtil vapor,  
 Ânsia revolta de mistério e odor,  
 Sombra, vertigem, ascensão — Altura!

E eu dou-me todo neste fim de tarde  
 À espira aérea que me eleva aos cumes.  
 Doido de esfinges o horizonte arde,  
 Mas fico ileso entre clarões e gumes!...

Miragem roxa de nimbado encanto —  
 Sinto os meus olhos a volver-se em espaço!  
 Alastro, venço, chego e ultrapasso;  
 Sou labirinto, sou licorne e acanto.

Sei a distância, compreendo o Ar;  
 Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz;  
 Sou taça de cristal lançada ao mar,  
 Diadema e timbre, elmo real e cruz...

.....  
 .....  
 O bando das quimeras longe assoma...  
 Que apoteose imensa pelos céus!  
 A cor já não é cor — é som e aroma!  
 Vêm-me saudades de ter sido Deus...

\*

\* \*

Ao triunfo maior, avante pois!  
 O meu destino é outro — é alto e raro.  
 Unicamente custa muito caro:  
 A tristeza de nunca sermos dois...

Poema 02: **ESCAVAÇÃO**<sup>281</sup>

Numa ânsia de ter alguma cousa,  
 Divago por mim mesmo a procurar,  
 Desço-me todo, em vão, sem nada achar,  
 E a minh'alma perdida não repousa.

Nada tendo, decido-me a criar:  
 Brando a espada: sou luz harmoniosa  
 E chama genial que tudo ousa  
 Unicamente à força de sonhar...

Mas a vitória fulva esvai-se logo...  
 E cinzas, cinzas só, em vez de fogo...  
 — Onde existo que não existo em mim?

.....

<sup>281</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 57.

.....  
 Um cemitério falso sem ossadas,  
 Noites d'amor sem bocas esmagadas —  
 Tudo outro espasmo que princípio ou fim...

Poema 03: **INTER-SONHO**<sup>282</sup>

Numa incerta melodia  
 Toda a minh'alma se esconde  
 Reminiscências de Aonde  
 Perturbam-me em nostalgia...

Manhã d'armas! Manhã d'armas!  
 Romaria! Romaria!

.....  
 Tateio... dobro... resvalo...

.....  
 Princesas de fantasia  
 Desencantam-se das flores...

.....  
 Que pesadelo tão bom...

.....  
 Pressinto um grande intervalo,  
 Deliro todas as cores,  
 Vivo em roxo e morro em som...

Poema 04: **ÁLCOOL**<sup>283</sup>

Guilhotinas, pelouros e castelos  
 Resvalam longemente em procissão;  
 Volteiam-me crepúsculos amarelos,  
 Mordidos, doentios de roxidão.

Batem asas d'auréola aos meus ouvidos,  
 Grifam-me sons de cor e de perfumes,  
 Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,  
 Descem-me a alma, sangram-me os sentidos.

Respiro-me no ar que ao longe vem,

---

<sup>282</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 58.

<sup>283</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 59.



Da luz que me ilumina participo;  
 Quero reunir-me, e todo me dissipo —  
 Luto, estrebucho... Em vão! Silvo pra além...

Corro em volta de mim sem me encontrar...  
 Tudo oscila e se abate como espuma...  
 Um disco de ouro surge a voltear...  
 Fecho os meus olhos com pavor da bruma...

Que droga foi a que me inoculei?  
 Ópio d'inferno em vez de paraíso?...  
 Que sortilégio a mim próprio lancei?  
 Como é que em dor genial eu me eterizo?

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,  
 Foi álcool mais raro e penetrante:  
 É só de mim que ando delirante —  
 Manhã tão forte que me anoiteceu.

Poema 05: **VONTADE DE DORMIR**<sup>284</sup>

Fios d'ouro puxam por mim  
 A soerguer-me na poeira —  
 Cada um para o seu fim,  
 Cada um para o seu norte...

.....

— Ai que saudades da morte...

.....

Quero dormir... ancorar...

.....

Arranquem-me esta grandeza!  
 — Pra que me sonha a beleza,  
 Se a não posso transmigrar?...

Poema 06: **DISPERSÃO**<sup>285</sup>

Perdi-me dentro de mim  
 Porque eu era labirinto,  
 E hoje, quando me sinto,

<sup>284</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 60.

<sup>285</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 61-63.

É com saudades de mim.

Passei pela minha vida  
Um astro doido a sonhar.  
Na ânsia de ultrapassar,  
Nem dei pela minha vida...

Para mim é sempre ontem,  
Não tenho amanhã nem hoje:  
O tempo que aos outros foge  
Cai sobre mim feito ontem.

(O Domingo de Paris  
Lembra-me o desaparecido  
Que sentia comovido  
Os Domingos de Paris:

Porque um domingo é família,  
É bem-estar, é singeleza,  
E os que olham a beleza  
Não têm bem-estar nem família).

O pobre moço das ânsias...  
Tu sim, tu eras alguém!  
E foi por isso também  
Que te abismaste nas ânsias.

A grande ave dourada  
Bateu asas para os céus,  
Mas fechou-as saciada  
Ao ver que ganhava os céus.

Como se chora um amante,  
Assim me choro a mim mesmo:  
Eu fui amante inconstante  
Que se traiu a si mesmo.

Não sinto o espaço que encerro  
Nem as linhas que projecto:  
Se me olho a um espelho, erro —  
Não me acho no que projecto.

Regresso dentro de mim  
Mas nada me fala, nada!  
Tenho a alma amortalhada,  
Sequinha, dentro de mim.

Não perdi a minha alma,  
Fiquei com ela, perdida.  
Assim eu choro, da vida,

A morte da minha alma.

Saudosamente recordo  
 Uma gentil companheira  
 Que na minha vida inteira  
 Eu nunca vi... mas recordo

A sua boca doirada  
 E o seu corpo esmaecido,  
 Em um hálito perdido  
 Que vem na tarde doirada.

(As minhas grandes saudades  
 São do que nunca enlacei.  
 Ai, como eu tenho saudades  
 Dos sonhos que não sonhei!...)

E sinto que a minha morte —  
 Minha dispersão total —  
 Existe lá longe, ao norte,  
 Numa grande capital.

Vejo o meu último dia  
 Pintado em rolos de fumo,  
 E todo azul-de-agonia  
 Em sombra e além me sumo.

Ternura feita saudade,  
 Eu beijo as minhas mãos brancas...  
 Sou amor e piedade  
 Em face dessas mãos brancas...

Tristes mãos longas e lindas  
 Que eram feitas pra se dar...  
 Ninguém mas quis apertar...  
 Tristes mãos longas e lindas...

E tenho pena de mim,  
 Pobre menino ideal...  
 Que me faltou afinal?  
 Um elo? Um rastro?... Ai de mim!...

Desceu-me n'alma o crepúsculo;  
 Eu fui alguém que passou.  
 Serei, mas já não me sou;  
 Não vivo, durmo o crepúsculo.

Álcool dum sono outonal  
 Me penetrou vagamente  
 A difundir-me dormente

Em uma bruma outonal.

Perdi a morte e a vida,  
E, louco, não enlouqueço...  
A hora foge vivida,  
Eu sigo-a, mas permaneço...

.....  
.....  
Castelos desmantelados,  
Leões alados sem juba...

Poema 07: **ESTÁTUA FALSA**<sup>286</sup>

Só de ouro falso os meus olhos se douram;  
Sou esfinge sem mistério no poente.  
A tristeza das coisas que não foram  
Na minh'alma desceu veladamente.

Na minha dor quebram-se espadas de ânsia,  
Gomos de luz em treva se misturam.  
As sombras que eu dimano não perduram,  
Como Ontem, para mim, Hoje é distância.

Já não estremeço em face do segredo;  
Nada me aloira já, nada me aterra:  
A vida corre sobre mim em guerra,  
E nem sequer um arrepio de medo!

Sou estrela ébria que perdeu os céus,  
Sereia louca que deixou o mar;  
Sou templo prestes a ruir sem deus,  
Estátua falsa ainda erguida ao ar...

Poema 08: **QUASE**<sup>287</sup>

Um pouco mais de sol — eu era brasa,  
Um pouco mais de azul — eu era além.  
Para atingir, faltou-me um golpe d'asa...  
Se ao menos eu permanecesse aquém...

Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído  
Num baixo mar enganador d'espuma;  
E o grande sonho despertado em bruma,

<sup>286</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 64.

<sup>287</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 65-66.

O grande sonho — ó dor! — quase vivido...

Quase o amor, quase o triunfo e a chama,  
 Quase o princípio e o fim — quase a expansão...  
 Mas na minh'alma tudo se derrama...  
 Entretanto nada foi só ilusão!

De tudo houve um começo... e tudo errou...  
 — Ai a dor de ser-quase, dor sem fim... —  
 Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,  
 Asa que se elançou mas não voou...

Momentos d'alma que desbaratei...  
 Templos aonde nunca pus um altar...  
 Rios que perdi sem os levar ao mar...  
 Ânrias que foram mas que não fixei...  
 Se me vagueio, encontro só indícios...

Ogivas para o sol — vejo-as cerradas;  
 E mãos d'herói, sem fé, acobardadas,  
 Puseram grades sobre os precipícios...  
 Num ímpeto difuso de quebranto,  
 Tudo encetei e nada possuí...

Hoje, de mim, só resta o desencanto  
 Das coisas que beijei mas não vivi...

.....  
 .....  
 Um pouco mais de sol — e fora brasa,  
 Um pouco mais de azul — e fora além.  
 Para atingir, faltou-me um golpe d'asa...  
 Se ao menos eu permanecesse aquém...

Poema 09: **COMO EU NÃO POSSUO**<sup>288</sup>

Olho em volta de mim. Todos possuem  
 Um afeto, um sorriso ou um abraço.  
 Só para mim as ânrias se diluem  
 E não possuo mesmo quando enlaço.

Roça por mim, em longe, a teoria  
 Dos espasmos golfados ruivamente;  
 São êxtases da cor que eu fremiria,  
 Mas a minh'alma pára e não os sente!

Quero sentir. Não sei... perco-me todo...

<sup>288</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 67-68.

Não posso afeiçoar-me nem ser eu:  
Falta-me egoísmo para ascender ao céu,  
Falta-me unção pra me afundar no lodo.

Não sou amigo de ninguém. Pra o ser  
Forçoso me era antes possuir  
Quem eu estimasse — ou homem ou mulher,  
E eu não logro nunca possuir!...

Castrado d'alma e sem saber fixar-me,  
Tarde a tarde na minha dor me afundo...  
— Serei um emigrado doutro mundo  
Que nem na minha dor posso encontrar-me?

Como eu desejo a que ali vai na rua,  
Tão ágil, tão agreste, tão de amor...  
Como eu quisera emaranhá-la nua,  
Bebê-la em espasmos d'harmonia e cor!...

Desejo errado... Se a tivera um dia,  
Toda sem véus, a carne estilizada  
Sob o meu corpo arfando transbordada,  
Nem mesmo assim — ó ânsia! — eu a teria...

Eu vibraria só agonizante  
Sobre o seu corpo d'êxtases dourados,  
Se fosse aqueles seios transtornados,  
Se fosse aquele sexo aglutinante...

De embate ao meu amor todo me ruo,  
E vejo-me em destroço até vencendo:  
É que eu teria só, sentindo e sendo  
Aquilo que estrebuchou e não possuo.

Poema 10: **ALÉM-TÉDIO**<sup>289</sup>

Nada me expira já, nada me vive —  
Nem a tristeza nem as horas belas.  
De as não ter e de nunca vir a tê-las,  
Fartam-me até as coisas que não tive.

Como eu quisera, enfim d'alma esquecida,  
Dormir em paz num leito d'hospital...  
Cansei dentro de mim, cansei a vida  
De tanto a divagar em luz irreal.

Outrora imaginei escalar os céus

<sup>289</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 69.

À força de ambição e nostalgia,  
E doente-de-Novo, fui-me Deus  
No grande rastro fulvo que me ardia.

Parti. Mas logo regressei à dor,  
Pois tudo me ruiu... Tudo era igual:  
A quimera, cingida, era real,  
A própria maravilha tinha cor!

Ecoando-me em silêncio, a noite escura  
Baixou-me assim na queda sem remédio;  
Eu próprio me traguei na profundura,  
Me sequei todo, endureci de tédio.

E só me resta hoje uma alegria:  
É que, de tão iguais e tão vazios,  
Os instantes me esvoam dia a dia  
Cada vez mais velozes, mais esguios...

Poema 11: **RODOPIO**<sup>290</sup>

Volteiam dentro de mim,  
Em rodopio, em novelos,  
Milagres, uivos, castelos,  
Forças de luz, pesadelos,  
Altas torres de marfim.

Ascendem hélices, rastros...  
Mais longe coam-me sóis;  
Há promontórios, faróis,  
Upam-se estátuas d'heróis,  
Ondeiam lanças e mastros.

Zebram-se armadas de cor,  
Singram cortejos de luz,  
Ruem-se braços de cruz,  
E um espelho reproduz,  
Em treva, todo o esplendor...

Cristais retinem de medo,  
Precipitam-se estilhaços,  
Chovem garras, manchas, laços...  
Planos, quebras e espaços  
Vertiginam em segredo.

Luas d'oiro se embebedam,  
Rainhas desfolham lírios;

---

<sup>290</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 70-71.

Contorcionam-se círios,  
Enclavinham-se delírios  
Listas de som enveredam...

Virgulam-se aspas em vozes,  
Letras de fogo e punhais;  
Há missas e bacanaís,  
Execuções capitais,  
Regressos, apoteoses.

Silvam madeixas ondeantes,  
Pungem lábios esmagados,  
Há corpos emaranhados,  
Seios mordidos, golfados,  
Sexos mortos d'anseantes...

(Há incenso de esponsais,  
Há mãos brancas e sagradas,  
Há velhas cartas rasgadas,  
Há pobres coisas guardadas —  
Um lenço, fitas, dedais...)

Há elmos, troféus, mortalhas,  
Emanações fugidias,  
Referências, nostalgias,  
Ruínas de melodias,  
Vertigens, erros e falhas.

Há vislumbres de não-ser,  
Rangem, de vago, neblinas;  
Fulcram-se poços e minas,  
Meandros, pauis, ravinhas  
Que não ousa percorrer...

Há vácuos, há bolhas d'ar,  
Perfumes de longes ilhas,  
Amarra, lemes e quilhas —  
Tantas, tantas maravilhas  
Que se não podem sonhar!...

Poema 12: **A QUEDA**<sup>291</sup>

E eu que sou o rei de toda esta incoerência,  
Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la  
E giro até partir... Mas tudo me resvala  
Em bruma e sonolência.

---

<sup>291</sup> SÁ-CARNEIRO, op. cit., p. 72.



Se acaso em minhas mãos fica um pedaço d'ouro,  
Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...  
Eu morro de desdém em frente dum tesouro,  
Morro à míngua, de excesso.

Alteio-me na cor à força de quebranto,  
Estendo os braços d'alma — e nem um espasmo venço!...  
Peneiro-me na sombra — em nada me condeno...  
Agonias de luz eu vibro ainda entanto.

Não me pude vencer, mas posso-me esmagar,  
— Vencer às vezes é o mesmo que tombar —  
E como inda sou luz, num grande retrocesso,  
Em raivas ideais, ascendo até o fim:  
Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

.....  
Tombei...  
E fico só esmagado sobre mim!...

## ANEXO IV

### BIOGRAFIA ESQUECIDA<sup>292</sup>

Mário Sá-Carneiro O poeta na rua e na intimidade por Rogério Perez (Suplemento Literário do «Diário de Lisboa» — 13-10-1938).

— «É preciso que aqueles que convivemos com Mário Sá-Carneiro contribuamos com subsídio para o estudo da sua vida» — disse-nos, há dias Pedro Rola Pereira do Nascimento.

E porque à memória do querido Amigo dedicamos culto imperecível, aqui deixamos breve recordação da sua vida académica, de escritor de teatro, de contos, de novelas, e de poeta, original, precursor.

Conhecemos Mário Sá-Carneiro em 1905 no Liceu do Carmo, onde então publicou um pequeno semanário académico de que foi director e que intitulou O Chinó. Desde o título, alusivo ao chinó dum mestre, que se celebrizou na publicação de uma série de artigos e livros acerca da arte de falar e escrever, até às gazetilhas em verso, do próprio Sá-Carneiro tudo era crítica aos professores. Assim, o pai de Mário, informado do caso, mandou retirar o semanário do quiosque do largo do Carmo depositário para a venda, e reembolsar os assinantes, desaparecendo desta maneira «O Chinó», de que se publicaram poucos números.

Nesse tempo era Mário Sá-Carneiro um menino que vestia muito bem, como aliás sempre vestiu, e a quem o pai satisfazia todos os caprichos, levando-o a Paris todos os anos e permitindo-lhe estar «à la page» com a literatura francesa, cujos «vient de paraitre» adquiria na Livraria Ferreira, da Rua do Ouro, e na «Mónaco», do velho Cruz, no Rossio quando os não recebia directamente, como recebia revistas e jornais de que era assinante.

Alto, de movimentos descompassados tinha então certa beleza física que, com os anos de gordura de tronco, foi perdendo, até lhe chamarem, e chamar-se a ele próprio, «a grande ursa». Seu grande orgulho foram sempre as mãos que fazia tratar em «manicures», então raras em Lisboa.

Passava os domingos numa quinta que tinha em Camarate, quando não

---

<sup>292</sup> PEREZ, op. cit., p. 395-400.

passeava no seu automóvel, na Avenida.

Frequentava muito os teatros, sobretudo os de D. Amélia e de D. Maria II, e não perdia a estreia das revistas do ano. Foi a paixão pelo teatro que nos uniu quando ambos transitámos para o Liceu de Domingos, em cujas récitas anuais tomámos parte como organizadores e actores, e Sá-Carneiro também como autor duma revista que se representou no Ginásio e doutras peças que se não chegaram a representar então. A organização destas récitas, para cujo funcionamento Sá-Carneiro empenhou mais de um ano, o seu belo «Longines» de ouro, e a escolha da peças que ele não comprava nas livrarias Franco e Napoleão da Vitória, da travessa de S. Domingos, deram lugar a cenas agitadas em que se revelava o carácter de Mário: colérico nos momentos de explosão, meigo no arrependimento. Tais explosões atingiam por vezes aspectos espantosos.

Assim, uma vez, a nós e a Gilberto Rola Pereira, nosso companheiro inseparável nos entusiasmos teatrais, expulsou-nos de sua casa, correndo-nos pela escada abaixo e metralhando-nos com as páginas duma peça que ele escrevera e da qual nós fomos censores seus «inimigos»... até ao dia seguinte.

Vivia Sá-Carneiro com seu pai, e com a velha ama, pois era órfão de mãe, no segundo andar da Calçada do Carmo que faz esquina para a Rua do Almirante Pessanha. No seu gabinete de trabalho, com janelas para o Largo do Carmo e para a referida rua, reuníamos-nos muitas vezes para ele nos ler as suas produções e também as peças que recebia de Paris, onde então estava de moda o chamado Teatro Livre de Antoine que quisemos imitar com uma Sociedade de Teatro Novo de que também fez parte Alberto Barbosa, que ainda não entrara na redacção de «O Mundo» e que começava escrevendo as primeiras revistas que o haviam de lançar no teatro.

Uma das peças escolhidas foi *Les Fossiles*, de François de Curel, a quem o Mário escreveu uma carta pedindo a respectiva autorização, que foi concedida em palavras amáveis.

Para Mário Duarte, que apareceu como ensaiador das récitas académicas do Liceu de S. Domingos, escreveu Sá-Carneiro uma peça em 3 actos, que representámos, *Amizade*, defendendo a tese de que, entre pessoas de sexo diferente, tal sentimento cru, no fundo, apenas isso, sexo. Representámos ainda outra peça de Sá-Carneiro, um acto em que a fatalidade convertia um descrente. Depois do teatro tentou Mário de Sá-Carneiro o conto literário um dos quais, *O Sexto*

*Sentido*, nos dedicou quando da sua Publicação na «Ilustração Portuguesa», e que depois reuniu em volumes. E tentou ainda a novela psicológica, publicando *A Confissão de Lúcio* em que aparecem retratadas algumas figuras do nosso tempo.

Com as suas grandes complicações sentimentais, revela-se o poeta, caldeado na convivência de Fernando Pessoa após a época do «Orpheu». Para os problemas do espírito procurámos ser conselheiros, optimistas, e muita vez Mário de Sá-Carneiro nos procurou na nossa casa da Rua de D. Estefânia que, dias antes da fatal resolução de Paris, havia de recordar num dos muitos postais que nos escrevia: «... Se eu agora pudesse ir pedir conselho à tua casa de D. Estefânia...»

Nas suas cartas, escritas com letra garrafal mas elegante, como nos seus gestos de amizade, empurrões e grandes abraços com todo o peso do seu corpo pesado, vibrava sempre o seu carácter inconstante que ia rapidamente da cólera incontida ao carinho expresso nos mais exagerados termos como nas dedicatórias de alguns inéditos seus que confiámos ao bom Araújo que em Paris o amparou na hora decisiva, já irremediável.

A Vida, a luta pela vida que o apavorava, como apavorou a vida académica de «caloiro» Coimbra, foi com algumas contrariedades ocasionais, a causa do trágico fim do pobre poeta, pobre de energias que não de rimas novas precursoras.

Rogério Perez

## ANEXO V

### MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO<sup>293</sup>

Sentir, ser a Alma a lira onde o sentimento dedilha em vagos Sons-harmonia as Tristezas-moles ou o Ideal-luz; fazer das diversas combinações dum alfabeto palavras-pensamentos, orações-melodias; ser-se escritor na forma, mas músico na alma; cantar em estrofes-oiro a Poesia-Ideal, eis o que é Mário de Sá-Carneiro.

A sua forma tombou. Foi a enterrar-se por uma dessas manhãs loiras de Paris.

A Alma, essa triunfou-se. Habita em tudo o que tem som, em tudo quanto canta. Matou-se mas não foi um vencido, venceu-se.

A música não é a partitura onde figuram as notas, é as mil e uma vibrações que, como chuva de oiro, nos embriagam os sentidos, nos fremem a alma.

Esse moderno Gigante talhado em colorações perturbadoras, quis ser coerente até na morte.

Quando o Artista, em arroubos de luz, proclamava do alto do seu Ideal que a morte era a libertação dessa coisa mesquinha, a matéria, algumas vezes, risos sem cor, respondiam às suas palavras. Ah! como esses mesmos, como esses cérebros sem substância, devem hoje reconhecer o seu erro!

E quem sabe, nem talvez que o arrependimento tivesse vindo até eles.

Para muitos, o arrepender-se é já uma manifestação da alma, e duvido que eles a tenham.

A sua voluntária morte não foi só coerência. Mário estava demasiadamente acima dos que lhe chamavam doido, para que pretendesse responder-lhes com os factos.

Desgraçadamente foi preciso que Mário de Sá-Carneiro transpusesse o portal para além do qual tudo é Mistério, para que se lhe fizesse justiça, para que ao reduzido número dos seus admiradores de sempre, se viesse juntar o culto dos que só tiveram lábios para sorrir.

*Mário* foi logo de princípio um requintado Cantor das Melodias da Alma.

---

<sup>293</sup> SOUSA, op. cit., p. 389-392. O artigo foi primeiramente publicado em *O Herald*, por iniciativa do grupo Faro, em 25 de fevereiro de 1917.

A sua obra aí está a atestar o seu Génio. Nada dele se compreenderá se o não soubermos sentir. Ele está tão estreitamente ligado às suas produções que, em cada verso, em cada bocado da sua prosa quente de Ideal, está preso um farrapo da sua Alma.

Se lerdes toda a sua obra, se o souberdes interpretar, à medida em que a fordes passando em revista, haveis de sentir, como eu sinto e como um sonho vago e doirado, os costumes do seu espírito de músico, dando vida, aos poucos, àqueles caracteres negros que a mão, hoje inerte, traçou.

A Alma do *Mário* que, como sempre, se levanta em fé na sua Obra e nos vem murmurar, muito de manso, sinfonias da luz, cânticos do irreal.

*A Alma de Sá-Carneiro é o cadinho onde a vida prosaica e material se destila em centelhas de Poesia e de Sentimento.*

Os seus livros foram aqui lidos.

Ao contacto dos nossos corações ainda exuberantes desse fogo mourisco, que nos circula nas artérias, as nossas almas vibraram em unísono com a do grande Artista, o perfume antigo das suas estrofes acordaram os ecos do nosso sentimento e então, um punhado de modestos artistas pela Alma, juntou-se à volta do Astro-Rei para melhor poder receber o calor que brota de lá a jorros.

Balucíamos a princípio não porque tivéssemos receio das opiniões da outra gente, mas sim porque o nosso culto pela Obra de Sá-Carneiro, embora grande, não tinha ainda atingido a maturação necessária, porque a Luz que dela irradia, era demasiadamente intensa para nós, pobres espíritos, pouco afectos às colorações astrais.

Ao traçar estas desconchavadas linhas, ao ensaiar estes hesitantes passos arreceio-me tanto de nada dizer do Mestre que fornece a coragem para continuar. As nossas almas só sabem curvar-se humildes e respeitosas perante essa Outra que é tão Grande, tão Ideal e tão Nobre que só ao de leve a compreendemos.

O nosso respeito pelo querido Morto é tão concreto, que só nos é dado ajoelhar ante a sua sepultura e reter no coração o fogo irreal que ela nos emprestou.

Faro, 18-2-1917

José Nunes de Sousa